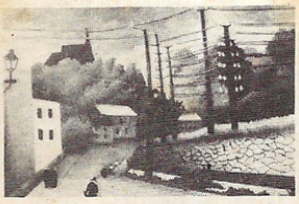
çağdaş
eleştiri

edebiyat • sanat • sorunlar ve kuramlar dergisi

NİSAN 1982

□ ile △ arasında melih cevdet anday:
"Şiirin sesini buldun mu, düşünsel öğeler silinir gider, onları aramak boşunadır artık."

"Ülkesini seven Karaosmanoğlu neden köylüsünü bu kadar aşağı görüyor?"
berna moran



nuri iyem

"Yitik bir çevirgenin ardından"
adnan benk

"Pısırık eleştiriciden ne zarar gelir, ne yarar."
oktay akbal

"Boş bir testiyle bir kafanın tokuşmasından kof bir ses çıkıyorsa, özü ille de testide aramamalı." (çin atasözü)

125 TL.

Karacan
YAYINLARI

aylık sanat dergisi

çağdaş eleştiri

edebiyat • sanat • sorunlar ve kuramlar dergisi

Gelişim Basım ve Yayım A.Ş. ve Süreli Yayınlar A.Ş. adına sahibi
Ercan Arıklı

Sorumlu genel yayın yönetmeni
Tanju Gökçöl

Yazı işleri yönetmeni
Adnan Benk

Dizgi: **Pano grafik reklam organizasyon**

Baskı: **Orhan Ofset Tesisleri**

□ ile △ arasında melih cevdet anday 4

yaban'da teknik ve ideoloji **Berna Moran** 24

resimdeki gerçek / 2 **Nuri İyem** 30

sözcelem ve halk masalı **Tahsin Yücel** 32

eleştirmeci kim oluyor **Oktay Akbal** 36

yığışımsallık **Emin Özdemir** 38

yitik bir çevirgenin ardından **Adnan Benk** 40

a.ş.hisar / boğaziçi mektupları **Fatih Özgüven** 42

v. propp ve masalların yapısı **Osman Senemoğlu** 46

TANITMALAR **Engin Özden, Abdülkadir Bulut, Adnan Benk, Fatih Özgüven, Esin Eyüpoğlu** 52

KAYNAKÇA/2 düzyazı kuramı üstüne **B.Eikenbaum** 58

Satranç **Uluğ Nutku** 64

Dergimize gönderilen yazılar, yayınlansın yayınlanmasın geri gönderilmez. Yazıların iki satır aralıklı olarak daktilo edilmesini rica ederiz.

YAZ SONU ŞİİRLERİ *

1

Dün gece yağmur yağdı kente,
Sonra sabah, güneşte ayıklanmış,
Bir kahvede düşünüyorum,
Sen geleceksin ya, dalgınlık
Kopuverdi bir daldan, sallanarak
Geçen bayrak açmış bir bulut,
Sonra ikindi ve akşam, bakarsın,
Uyurken bir daha o yağmur.

2

Fal çıktı. Köpükler içinde kaldı deniz,
Tepeleme çiçek dolu bir sandal.
Eylülün eskil çadırına giriyoruz,
İşte, büyücü martının bozgun çağrısı,
Uyurgezer yosunları delirten poyraz,
Odalara sığınan ürkü yaprakları,
İşte, çırpınan bir kavağın
Yalnızlık sarısı dolaşıyor bahçede.

3

Melez yapraklar, sararması yasaklanmış,
Bitimsiz bir zamanın cansıkıntısında,
Hatmi alı ışıklarla karıştırılan
Huysuz kuşların dağıttığı rüzgâr.
Başka bir yüzyılın rengi bu,
İlkel bir oymağın kurban sunağı,
Bunamış bir papağan gibi dilsiz,
Eski günler düşünde bir gökyüzü.

4

Karanlığın kuştüyleri doluştu
Eşzaman balkona. Hüzün çekilmez.
Tanıdığım bütün mumları yakın,
Ölülerin bilinciyle arınmış.
Ve geleceği onaramıyorum,
O bizim sayvan çocukluğumuzdu,
Yaşanır yalnız bu aylak güzlerde
Gelecekten geçmişe doğru.

5

Yaz sonu durdurur sokakta,
Tenha bir duvardan sarkıp, nereye böyle,
Düşünsene, orda kimse yok, yalnız akşam ,
Telâşla düşer öne , hadi gitme,
Bak işte, boşalmış perde, yağmur bu,
Rüzgâr çıktı, düşünsene, fırtına, dolu,
Lâmbalar yanacak nerdeyse, saat
O saat değil, düşünsene.

6

Önce küçük rüzgârlar uyanırdı
Dört perili kestanelikte,
Güneşin ipeğini çözerdi bir tavus,
Ama gerçekdışıydı sabah,
Doğallığını yitirmiş bir ölüm gibi,
Umarsız karşıla ikisini de.
Ey perdenin önünde oynanan Dörtleme,
Sen zaman değilsin, döne dur!

7

Küçük bir inanç yeter bana,
Ve güze inanabilirdim,
Ama biter mevsim, öteki başlar,
Saf değil doğa, oyalandım
Ama kanmadım bana ne isli yağmurdan,
Çinko sesinden, güvenemem ağaca,
Düşünemem oluklardan akıp gideni,
De ki, benim zamanım başka.

8

Günler kısaldı, mevsimler de,
Ve yıl, bir öğrencinin okul defterinde,
Dört sayfa resim, öyle yarım yamalak ki,
Doğa gibi, bir bakıyorsun kar yağıyor,
Elimle bir anda dönüyorum ilk yaza,
Bahçe dışarda yinelesin dursun kendini,
Telepinu değilim ölüp dirilemem,
Okul defterinde bırakın beni.

* Ölümsüzlük Ardında Gılgamış

□ ile △ arasında melih cevdet anday

Söyleşiye Melih Cevdet Anday, Tahsin Yücel, Nuran Kutlu ve Adnan Benk katıldılar.

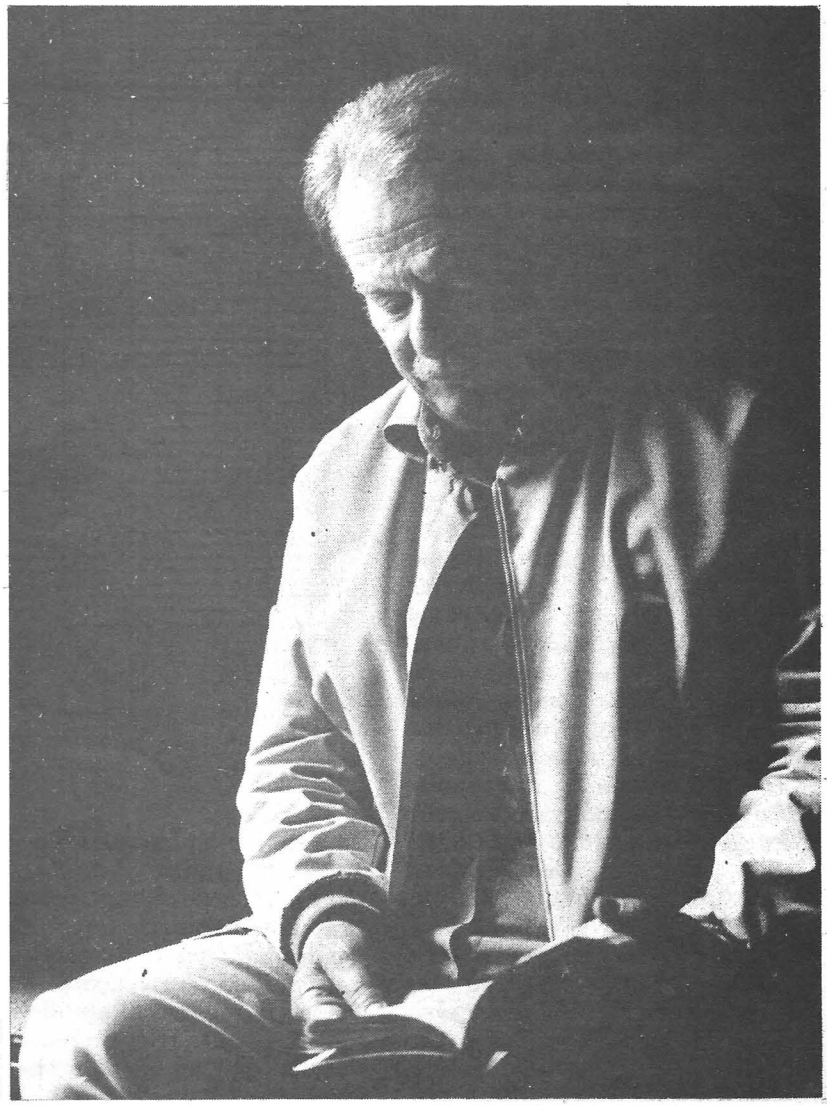
Adnan Benk.- Konuşmaya başlamadan önce, genel tutumumuz, bu tür konuşmalardaki genel tutumumuz üstüne bir iki şey söylemek istiyorum. Yazarın özyaşamı ilgilendirmiyor bizi; hiç değilse, şiiri betimleme aşamasında ilgilendirmiyor. Hattâ, bu özyaşam öyküsünün araya girip şiiri görmemizi engellediğini bile söyleyebiliriz. Bir yaratıcının yaşamı ile yapıtları arasında bağıntı kuranlar, örneğin Sainte-Beuve babadan kalma edebiyat tarihçilerimiz, hiç bir zaman bir şiiri şiir olarak göremezler. Onlarca önemli olan yazardır. Şiire bir yazarın özyaşamını aydınlatacak bir belge gözüyle bakarlar. Bu yüzden de şiir açıklamalarına pek düşkündürler.

Melih Cevdet Anday.-Yani açıklama istemiyorsunuz... Bunu tahmin etmiştim.

A.B.-"Bu şiirle ne anlatmak istiyorsunuz?" sorusu kadar budalaca bir soru olamaz. Üstelik saygısızlık da. Eğer şair şiiriyle bir şey anlatmak isteseydi, o bir şeyi anlatırdı açık açık, şiiri de yazmazdı.

M.C.A.-İsterseniz bunun üzerinde şimdi biraz duralım. Bu konuda benim de söylemek istediğim bazı şeyler var.

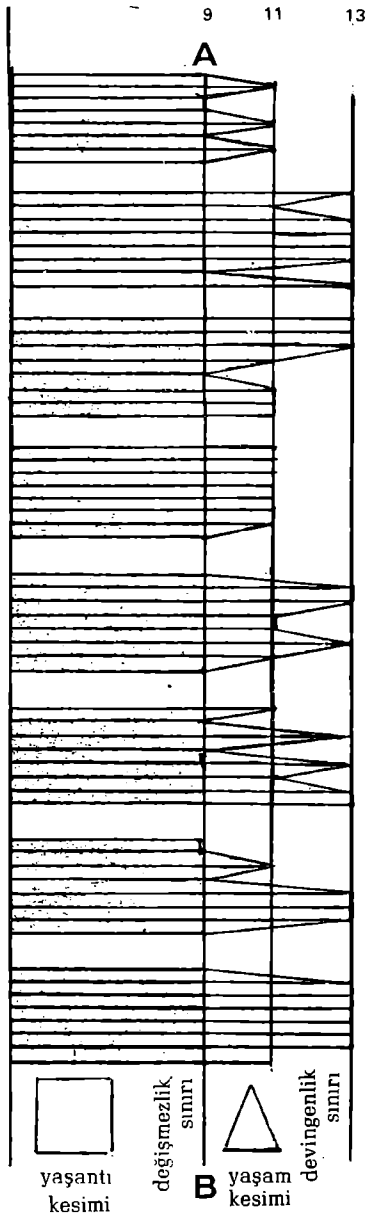
A.B.-Nasıl olsa duracağız. Bu bir yöntem sorunu. Ama şiirden yola çıkmak her zaman daha sağlıklıdır. Seçtiğimiz şiir, senin



İsa Celik

Melih Cevdet Anday

Çizim 1



Ölümsüzlük Ardında Gılgamış adlı kitabının ilk şiiri: Yaz sonu şiirleri. **64 dizelik uzun bir şiir. Sekizer dizelik sekiz bölümden oluşuyor. 1'den 8'e kadar da numaralanmış bölümler. Bu çift sayıyı bir dörtgenle gösterelim. Buna karşılık, dizelerin hece sayısı üç kalıp üzerine kurulmuş: 9,11 ve 13. En kısası 9, en uzunu 13. 10 ve 12 hecelik dize yok. Gerçi var, bir yerde var, 7 numaralı bölümün altıncı dizesi 12 hece, 8 numaralının altıncı dizesi de 14 heceli...**

M.C.A.-Yanlış basılmış onlar, çift hece olması olanaksız. Yeni baskısında hepsi düzeltildi.

A.B.-Şiirin kurgusu da onu gerektiriyor zaten. Demek ki, şiirin her bölümünde, grafik olarak, hiç değişmeyen bir dörtgen çıkıyor karşımıza. 9 heceden aşağıya düşen, yani bu dörtgeni bozabilecek 3 ya da 5 hecelik bir dize yok. Bu dörtgenliği bir durağanlığın, oturmuşluğun simgesi diye alabiliriz biçimsel bakımdan. Demek ki, senin çizdiğin dünyada, bu şiirin dünyasında üstüne gidemeyeceğimiz, aşamayacağımız bir değişmezlik sınırı koyuyorsun bize. Bir yaşantılar, yaşanmışlar, edimler birikimi. Bu durağan dörtgene karşılık 9, 11 ve 13 heceli dizeler arasında, ama değişmezlik sınırı dediğim AB çizgisinin ötesinde, 9, 11 ve 13'ün oluşturduğu üçgenle simgelenen ve şiirin sonuna dek sürekli değişen bir çırpınma, bir yaşama çabası var. Ama, nasıl durağanlık 9 hecenin sınırındaysa (bu sınır eksiye doğru aşıldığı anda dörtgenlik kavramı kendiliğinden yıkılır) devingenliğin de 13 heceyi aşabilecek bir özgürlüğü yok. Bir tek dize bu 13 hece sınırını geçebilse, daha doğrusu bu sınırı geçen bir tek dize olsa (13'ü geçen birkaç dizeyse, örneğin iki dize 15 heceye çıkmışsa; o da ayrı bir sınır sayılır) belirli koşulların ötesine doğru bir atılım olasılığı çıkabilir karşımıza, bu iki sınır arasında ezilmekten, daralmaktan kurtulabiliriz. Gerçi, devingenlik sınırıyla değişmezlik sınırı arasındaki bu yaşam ortamı alabildiğine çeşitli, alabildiğince inişli, çıkışlı.Çizim 1'e bakarsan, yaşam kesimi dediğim kesitte, birbirine benzeyen iki bölüm gösteremezsin. Ama bu çeşitliliğe rağmen olasılıklar gene de kısıtlı. Senin üçgen'inde felsefecilerin metafizik dedikleri şeyden, o şey her ne ise işte ondan hiç bir eser yok. Şiir boyunca sözünü ettiğin o dört mevsim, o Dörtler, az önce şiirin biçiminde beliren o dörtgenle kaynaşıyor. Ne yaparsak yapalım o dörtgen' den, o dört mevsim'den, o yaşantılar birikiminden desem daha doğru olacak galiba, kurtulamıyoruz, kurtulamayacağız. Üçgenle simgelenen geleceğin, yani senin şiirinde bize önerdiğin geleceğin yapısında da geçmişin, yani 2'nin, 4'ün bütün durağanlığı var: 9+(4)=13. Bu yüzden olacak, yaşamın dışında hiçbir kurtuluş umudumuz yokmuş gibi geliyor bana. Seni bir dörtgenle bir üçgen arasında görmemizin nedeni bu. Dördüncü şiirde de öyle bir şey söylüyorsun, "Gelecekten geçmişe doğru" diyorsun...

M.C.A.- Genellikle mantık uyarınca geçmişten geleceğe doğru demek gerekir, Ben.tersini söylüyorum: "Gelecekten geçmişe doğru", diyorum. Burada zaman kavramını başka türlü anladığım ortaya çıkıyor. Yani herkesin genellikle inandığı gibi zaman geçmişten geleceğe doğru gitmez, gelecekten geçmişe doğru da gidebilir. Daha doğrusu, geleceği kavramak belki de bizi geçmişe götürebilir. Kısacası, başka türlü bir tarih anlayışı sözkonusu. Ama tarih derken tarih bilimini kastetmiyorum.

A.B-Şurada, "Benim zamanım başka" dediğin, bu mu?..

M.C.A-Evet, ona yakın, ama tam o demek değil.

Tahsin Yücel.-Yani gene değişik bir zaman anlayışını vurguluyor.

M.C.A.-Genellikle bu şiirin temalarından biri, öteki şiirlerimde olduğu gibi gene zaman temasıdır. Yani zamanın, bizim anladığımız gibi böyle ilerleyen, geçmişten geleceğe doğru iler-

leyen bir şey olmadığı... Bu bizi aldatan bir şeydir. Bu kafayı bir değiştirebilsek, belki de dünyayı başka türlü göreceğiz.

A.B.-Ne bakımdan?

M.C.A.-Önce doğayı anlamak bakımından, nesneleri anlamak bakımından, sonra da insan ilişkilerini anlamak bakımından. Örneğin geçmişi düşündüğümüz zaman, ailemizin içinde, babamız, büyükbabamız, dedemiz diye geriye gideriz. Fakat çok daha geriye doğru gitsek, İkinci Mehmed'e de varabiliriz, hepsi birbirine karışır. Geçmişi böyle sırayla yakalamak kolay değil. Geçmişte öyle bir dönem olabilir ki, orada artık anakronik olaylar ve kişiler bir araya gelebilir. Benim bir çok şiirimde işlediğim tema budur. Ama bunu bir felsefî tema gibi ele almamak gerekir. Sırasi gelmişken anlatayım: her şiirin düşünsel bazı temelleri, bazı öğeleri vardır. Fakat bu temel öğeler şiirin sesini buluncaya kadar işe yarar, daha doğrusu bahanedir bunlar. Şiirin sesini buldun mu, temel öğeler kalkar ortadan, silinir gider, artık onları aramak boşunadır. Şiir kendi kendine var olabilir. Nitekim demin sen bu türlü sorular sormayacağız dedin, ama gene sorulara geldik, dayandık. Metni inceleme yönteminde, bilimsel yöntemde artık ozanın düşünleri nedir, hangi dönemde yetişmiş, hattâ hangi koşullar içinde yaşamış, bunları hesaba katmamak bu yöntemin asıl sağlamlığını getiren yanıdır. Ama gene de her şiirde düşünsel öğeler araştırılabilir. İlle de bunları bulmaya kalkmamalı diyorum. Bence bir şiir daha yazılmaya başlamadan önce belki sisler içinde, bulanık görünen bir nesne gibidir. Ozan onun sesini bulmaya çalışır. Bulduktan sonra da bu nesne kaybolur gider. Yani bir ses araştırmasıyla başlar şiir. Elbette bunun altında düşünsel öğeler vardır. Bu düşünsel öğeler belli bir teknikle, belli bir disiplinle birleşerek belli bir yolda yürümesine yarar ozanın; bence bunsuz şiir yazılmasına olanak yoktur. Bir bakıma, bilim adamının araştırma yöntemine benzer bu. Gelişigüzel araştırmaz bilim adamı, belli sezgilerle, belli yöntemlerle araştırır. Bu da bir disiplin getirir. Bir disiplin olmadan şiir bulunamaz kanısındayım ben. Şimdi buradaki düşünsel öğeler üzerinde duralım. Bu metinden neler çıktığını kullandığınız yöntemle belki siz benden daha iyi bileceksiniz. Ben bu işi bilmiyorum demiyorum ya, örneğin Ayşegül Yüksel'in benim piyeslerim hakkındaki kitabında çok sevindirici şeyler gördüm: benim kimsenin farkına varmayacağını sandığım yapı özelliklerini bulmuş, ortaya çıkarmış, fakat benim düşünmediğim şeyleri de ortaya çıkarmış. Sevinerek şaştım. Onun bulduklarını bilinçli olarak mı koymuştum? Hayır...Bunlar belki sezgiseldir, burada rastlantının da payı var. Eskiler buna ilham derlerdi. Şimdi de esin diyoruz. Esin çok eskiden tanrılardan gelirdi, sonra daha başka nedenler de bulundu, geçen yüzyılda sarhoşluk bile esin nedeni olarak gösterildi. Ben esin gibi bilinmeyen bir olguyu değil, rastlantıyı yeğliyorum. Bilimde de rastlantı payı vardır. Benim sözünü ettiğim rastlantı da ancak o oranda rastlantı. Çünkü ben burada, herhangi bir kıtada bir sözcük aramışımdır. Günlerce aramışımdır belki, bir tane bulmuşumdur. Onun yerine bir başkasını da bulabilirdim. Onu değil de bunu bulmam bir rastlantıdır. Bence esin denilen şey budur yalnız. Bütün ozanlar için değil, kendim için söylüyorum: Şiirin içine girdikten sonra, gerçekten ozanı şaşırtıcı bazı anlar olur. Neden o sözcük değil de, bu sözcük?.. Esini böyle bağlarsak, benim açıma daha yakın olur.

A.B.-Fiillerde, özellikle de senin öznesi olduğun fiillerde de böyle bir rastlantıyla karşılaşıyor insan. On fiilden beşi olumlu, beşi olumsuz. Hiçbirinde olmuş, bitmiş, geçmişte noktalanmış bir eylem yok. Örneğin dalgınlıktan sözederken, "kopuverdi" diyorsun. Dalgınlığı bir dizenin sonuna, ona bağlı fiili de öbür dizenin başına koyduğun için, gerçekten de asılı duran dalgınlık, "kopuverdi" ile ansızın düşüyor. Ama, sana bağlı fiillerle, sen geçmişte değil, bir süreklilik içindesin. Belki de sana bunu sağlayan, olumsuz fiillerle olumluları tam bir dengede tutman, ikisinin birbirini götürmesi.

yarısı olumlu, yarısı olumsuz

M.C.A.-İşte bu açıklayamayacağım bir şey, çünkü ben beş tane olumlu, beş tane olumsuz diye bir şey düşünmedim.

A.B.-Fakat bir olumlu düşündükten sonra arkasından bir olumsuzu düşünmek gereksinmesini duyman, sanırım ki az önce konuştuğumuz o 9 ile 13 arasındaki gidip gelmelerin, bu kez eylemler düzeyindeki yansıması...

M.C.A.-Evet olabilir, bu doğru olabilir. Bu da az önce sözünü ettiğim kitaptaki gibi beni şaşırtan bir şey, ama hoşuma gitti. Hoş bir denge.

A.B.-Sözünü ettiğim süreklilik, "ben"in kullanılmasında da görülüyor. "Bana", "beni", "bizim" var da, duygusal şiirin

odak noktası o "ben" hiç yok. Ben yok'ların bir şiiri var'lardan daha iyi tanımladığına inanırım. Bu ilişki dışında kendini ortaya koymuyorsun.

M.C.A.-Bunu açıklayabilirim sanıyorum. Hani demin reddettiğim ve kaybolacağına inandığım düşünsel temellerden biri buydu: Nesnelerle özne sürekli bir değişim içindedir. Özneyi insan olarak ele aldığımıza göre, hadi onun değişimini kabul edelim, fakat nesnelerin de değiştiği duygusu da egemen olmuştur bana bu şiirde. Hattâ şöyle bir savım, ama şiirsel bir savım var benim: biz bir görünüyü tam olarak algıladığımızı sanıyoruz, oysa bu görünü çeşitli öğelerden kurulmuştur, bu öğelerden biri değişirse, bütün görünü değişebilir. Satranç tahtası gibi, herhangi bir hamle bile oyunu değiştiriyor. Yağmur yağmadan önceki görünü ile yağmur yağdıktan sonraki görünü bütün öğeleriyle değişmiştir. Bu şiire egemen olan öğelerden biri de budur.

A.B.-Bak, buraya "satranç tahtası gibi" yazmışım.

M.C.A.-Hadi canım!..

A.B.-Evet 64 dize, 64 hane, satranç gibi. Demek ki şairlerle de anlaşılabiliyor.

M.C.A.-Burada anlaşılmaz gibi görünen bir lâf var: **Karanlığın kuş tüyleri doluştu./Eşzaman balkona.**

A.B.-Bunlara sonra döneceğiz. Çünkü buralarda yöntem çok ortaya çıkıyor. Bütün sorun, bu dörtgen ile üçgen ikileminde...

M.C.A.-Bizde alışılagelen üç ölçek var. Aruz vezni, hece vezni, bir de serbest vezin denen ölçek. Aruz vezni çok güzel bir vezin, çünkü uzun ve kısa hecelerle bir uyum sağlıyor, fakat kendini çok gösteriyor. Böyle olmasa, aruzla yazardım. Şimdiden sonra da bütün şiirlerimi aruzla yazabilirim ama aruz vezni sözden daha çok öne çıkıyor, bu hoşuma gitmiyor. Hece veznindeyse, tekdüzelik, biteviyelik beni rahatsız ediyor. Dört dört, üç üç ve altı altı. Serbest vezine gelince, yaşlandıkça isyan ediyorum buna. Herkese şiir yazma hevesi veriyor. Ne desen olur sanki!.. Ben buna bir çare bulduğumu sanıyorum: yalnız bu şiiri değil, başka şiirlerimi okurken de, on yılda yazdığım şiirleri okurken de görülebilecek bir çare: tek heceli, değişen dizeler kullanıyorum. Neden tek hece de, çift hece değil. Belki hemen Verlaine gelecek aklınıza, o tek heceyi yeğler, ama Fransızca'nın yapısı başkadır. Bizde de, sanırım bütün dillerde,çift hece, çift sayı bağlar. İki bağlar insanı, tek bağlamaz, dolayısıyla tek heceli dizeler bir özgürlük verir okuyana, rahat nefes aldırır. Ve

Verlaine

bunları değiştirerek kullanmak özgürlük duygusunu daha bir uyandırabilir. Bilmiyorum uyandırır mı? Ama ben bu düşünceyle bunları yıllardan beri uyguluyorum.

A.B.-Uyguluyorsun, ama sekiz dizelik sekiz kıtada. Tek değil bu, çift.

M.C.A.-Yalnız bu şiirden söz edersek.

A.B.-Eğer bu sekiz dize olmasa, o tek o kadar kendini gösterir mi?

M.C.A.-Gösterir, çünkü bütün şiirlerim böyledir. En son yazdığım şiirler de böyle, yani yayımlamadığım şiirler de. Yalnız burada şunu söyleyeyim, tek heceli dizelerle çift'e varmış bütün bir karşıtlık yapacaktır. Bu karşıtlıktan hoşlanıyorum.

A.B.-Bu karşıtlık da bence şiirin özü. Ve bütün şiir bu karşıtlığın etrafında toplanıyor...

M.C.A.-Hattâ, burada belki tam gösteremem ama şu yeni yazdığım şiirlerimde dize sonlarını kapalı ve açık hecelerle bitirdim. Bir kapalı, bir açık, dokuz, on bir, on üç, bir kapalı, bir açık. Anlatabildim mi?.. Bütün bunlar bir özgürlük isteğinden doğuyor, benim için.

A.B.-O değişmezler sınırı içindeki tutsaklık var ya, özgürlük isteği bundan geliyor.

M.C.A.-Bir de denge kurmaktan geliyor.

A.B.-O dörtgenin kımıldamazlığını gidermek...

M.C.A.-Ama bunu isteyerek yaptığımı söylemek istiyorum.

A.B.-O çok belli, o kadar belli ki... Fakat demin bir laf söyledin, o laf çok önemli benim için. Tarih anlayışı bakımından diyorsun ki geçmişte kronoloji yoktur, anlar vardır benim için...

M.C.A.-Anakronik olur bütün olaylar, diyorum. Bilmiyorum, okudunuz mu, **Troya Önünde Atlar** şiirimde Homeros'tan bir parça aldım, onunla başladım. Dikkat ettim ki, Homeros atlardan insanlar gibi söz ediyor. Atların adını bile söylüyor. Beni yakalayan bu oldu, o parçayı Homeros'tan aldım, fakat başka zamanın atlarını da getirdim. Ali'nin atını da getirdim, Don Kişot'un atını da getirdim, kısacası değişik yer ve zamanlardan atlar alıp oraya koydum. Yani budur tarih demek istedim. Ne diye sırayla okuyoruz tarihi?.. Yani biz tarihi en geçmişten geleceğe doğru mu okuyoruz?.. Kim iddia edebilir bunu? Tarih anlayışımızı yeniden sorguya çekmemiz gerekir.

A.B.-Zaten çağdaş tarihte bugünden geçmişe bakılır. Şimdi senin dediğine göre gerçek bölük pörçük görünüyor sana, belirli bir bağıntı içinde görülmüyor.

M.C.A.-O bağıntı bizim uydurmamızdır.

A.B.-Nitekim, benim şu yaptığım şey, yani dergiye şiirin sekiz kıtasını yan yana aynı sayfaya koyarsam senin şiir düşüncene aykırı düşer....

M.C.A.-Hayır, değil!..

A.B.-İyi ama, senin şiir kitabında birini gördüğün zaman min, tek bir ad vermemin nedeni, aralarında bir süreklilik bulunması, ayrı ayrı şiirler olmamaları.

A.B.-Peki neden o zaman "Yaz Sonu Şiiri" demedin de "Yaz Sonu Şiirleri" dedin?..

M.C.A.-Tek başlarına da okunabilir diye, çünkü madem bir şiirin mantığı... Yeri gelmişken söyleyeyim mi?..

A.B.-Tabiî, konuşmamız düzenli değil. Bu böyle düzensizliği içinde sürüp gidecek.

M.C.A.-Tabiî, tabiî. Bizim modern şiirimiz derken Divan şiirinden sonraki şiiri kastediyorum. Bizde bir şiirin gelişimi diye bir düşünce ilk kez o zaman belirdi. Çünkü, çok bildiğiniz bir şeyi yineleyeceğim, Divan şiiri beyitlerden ibarettir. İsterse 24 beyitlik bir kaside olsun, isterse 10 beyitlik bir gazel olsun, bunlar beyitten ibarettir. Bağlayan bu beyitleri kafiyelerdir. Bizim yeni anlayışımıza göreyse, şiirde bir gelişim olmalıdır. Bunları böyle sıralayışım, bir arada okundukları zaman bir gelişim ortaya çıkar diye düşünmemdendi.

....en uzaktan başlıyorsun işe

öbürünü göremiyorsun. Gerçek gibi, bölük pörçük!..

M.C.A.-Hayır, ama neden numara vermişim? Şimdi bu sekiz şiir tek başlarına birer şiir olarak da okunur. Ama bence, sizin araştırmanızda ortaya çıktı mı bilmiyorum, burada bir süreklilik de var. Bu süreklilik son kıtada iyice ortaya çıkıyor. Diyorum ki, **"Telepinu değilim, ölüp dirilemem,/Okul defterinde bırakın beni."** Belki de bütün şiirin bağlanışıdır bu. Örneğin şu son parçayı tek başına okusak, belki şiirsel bir şey verir. Bunlara numara verme-

A.B.-Şimdi madem bu düzeydeyiz, şöyle bir şey dikkatimi çekti: bütün şiirler, buradakilerin tümü, biri hariç, yedincisi, dışarıdan bir öğeyle başlıyor. Birincisinde yağmur, ikincisinde deniz, üçüncüsünde yapraklar, karanlık, yaz sonu, rüzgarlar, mevsimler. Senin hareket noktan hep dışarısı. Tümü de doğayla ilgili. Yakından değil, kendinden değil, en uzaktan başlıyorsun işe. Ve sen, çoğunluk kapalı bir yerdesin, kahvedesin örneğin, ya çadırda, ya da bir defterin içindesin. Ama böyle gizleneceğin, korunacağın

bir yer olmadığı durumlarda da dikkat ettim, büsbütün çekiliyorsun şiirden. Yoksun ortalıkta. Diyorum ki, belki en iyi korunma yolu bu. Şiirin ardına gizlenmek. Sözü sen aldın mı, konu değilsindir artık. Varlığının tek belirtisi, dıştan, doğadan diyelim istersen, kendine çektiğin sabahları, yağmurları vb. yaşanandan, yaşanmışa, üçgenden dörtgene dönüştürmek. Gittiğin yerde yaşam yok artık. Bizi sürüklediğin yerde de. "Yaz sonu durdurur sokakta" şiiri bu değişimin, daha doğrusu değiştirimin en belirtici örneği. Sen bir özne olarak yoksun bu şiirde, bir "yürüyen" olarak varsın. Ama örtülü bir varlık bu. Yaptıklarınla değil, sana yapılanlarla biçimleniyorsun. Durdurulmandan yürüdüğünü, telaşla önüne düşülmesinden durmadığını, bulamayacaklarından neleri aradığını çıkarıyoruz. Bilmem anlatabiliyor muyum? Görünen, dokunulan değil, "çıkarılan," akıl yürüterek varılan bir şeysin. Dönüştürücü gücünü de buradan alıyorsun. Senin her yürümen, gerçekte bir geri dönüş. Gittiğini sandığın yer, kimselerin olmadığı, perdelerin boşaldığı bir yer. Yaşanmış, bitmiş bir yer. "Eski günler düşünde", "dilsiz" bir yer. Buraya gidilmez. Dönülür olsa olsa. Dışarıdan, doğadan, yaşamdan (üçgen dediğim bu) aldığını böyle dönüştürüyorsun yaşanmışa, birikmişe, dörtgene. Sanırım, yaşamak senin için bu dönüştürmek işleminden başka bir şey değil. "Dün gece yağmur yağdı kente" şiirine bak: bir sabahı, bir bekleyişi alıyorsun; o sabahı, o bekleyişi yaşamak, senin için, onları bir gece önce yağan yağmura dönüştürmek oluyor. Buraya vardıktan sonra, gideceğin bir yer yok artık. Dörtgenden çıkış yoktur. Bize kala kala, olduğumuz yerde döne durmak, kapalı bir bahçede dolaşmak kalıyor. Bu üç aşamalı dönüştürme, senin bilinçli olarak yaptığın bir şey mi?..

M.C.A.-Evet, yüzde yüz. Çok eskiden alacağım. Homeros kendisinden önce hiç bir şair bilmiyordu, onun için Homeros betimleyicidir. Dışarıya bakar ve o kadar ayrıntılı bakar ki! Körmüş, ne körü! Başka ozan olmadığı için kendisinden önce, yalnız dışarıya bakmış. Dışarıya bakış sonra değişmiş, hattâ yalnız "ben"e kadar gelip dayanmış. Şiirde herşey ben'de olup bitiyor. Konumuz yalnız bu şiir:

dörtgenden çıkış yoktur

bu şiirde benim yaptığım, nesnelerle "ben" arasındaki ilişkidir. Bunu bilinçli olarak yaptım: nesnelere hem bakmak, hem inanmak istiyorum. Fakat nesnelerin yansısı bana dönünce o ilişkiyi kaybediyorum.

A.B.-Yansısı dönünce mi?..

M.C.A.-Nesneler bana yansıyınca ilişkiyi kaybediyorum, yalnız ben kalıyorum ortada. Ve gayret ediyorum o ilişkiyi kurmaya. İkide bir bana gelip, tükenip tekrar dışarı açılmasının nedeni budur.

A.B.-Peki, "oyalandım ama kanmadım doğaya" diyorsun.

M.C.A.-Evet, aynı şey! Oyalandım, diyorum, inandım demiyorum. "İnanabilirdim" var: "güze inanabilirdim." Bir türlü beni inandırmıyor nesneler, ben onlarla oyalanıyorum. Ama gene ortada ben kalıyorum. Bana göre bir nesneler dünyası ortaya çıkıyor. Ben hem inanmak istiyorum, hem de bu sadece bana göre bir nesne, diye inanmıyorum.

A.B.-Görecedir diye inanmıyorsun.

M.C.A.-Bana göredir diye inanmıyorum. Eğer gerçekten Homeros olsaydım, inanırdım.

A.B.-Yani, sana göre'nin dışında, o nesnelerin bir gerçekliği olmadığına inanıyorsun.

M.C.A.-Evet ona inanıyorum. Şüphe ediyorum en azından. Benle değişiyor boyuna.

Nuran Kutlu.-"Bana ne" diyorsunuz bir yerde.

M.C.A.-Bana ne diyorum zaten. Buradan zaman sorununa geçiyorum. Bunu ben zaten başka şiirlerimde de işledim, burada da görülüyor. Zaman sorununa, biraz da, körü körüne inanıyoruz. Zaman diye bir şey var ki geçiyor. Buna körü körüne inanıyoruz. Bundan şüphe ediyorum ben açıkcası. Böyle felsefî şeylere girmek istemem ama, sınırımı aşmadan söyleyeyim, bunlar kategoriler; zaman kategorisi var, öyle bakmaya alışmışız. Gerçekten "dışarı" dediğim şeyin bundan haberi yok ki. Böyle bir şey istemiyordum zaten. İstemediğimi de anlatmak için "Sen dışarıda, bahçede yinele dur kendini" diyorum: boyuna yineliyorsun ve kendini aldatıyorsun. Zaman geçiyor diye beni aldatıyorsun. Şimdi bu da girsin konuşmalara: ben Paris'teyken İbrahim Çanlı diye bir yazar vardır, oraya gelmiş, bana telefon etti, bir kahvede buluştuk, Montparnasse'da. "Şurada bir Rum lokantasına gittim, çok iyi, oraya gidelim" dedi, gittik. Lokantanın sahibi, karısı da bir Fransız, onlar geldi, bizim masada oturdular. Beraber içtik yani. O gece bu zaman sorunu açıldı, "ben de zaman yoktur" dedim. Orada, habire içki de içiyoruz ya, şey dedim, bizi zamana inandıran dört mevsimdir, oysa Afrika'da

bir mevsim var, dedim, dört mevsim yok; gece gündüz, bize göre gece gündüz, kutuplarda yok dedim. Böyle bir aldatmaca içindeyiz. Geriye önemli bir şey kalıyor, dedim, ölmemiz. Ölmemiz doğanın umurunda değil ki. Ölmemiz diye bir olay yok. Bu nedenle zaman da yoktur, dedim ve sonra saatime baktım, onikiyi geçiyordu, kalkalım artık, dedim. Kadın ne dedi biliyor musunuz? "Demek ki zaman varmış..." Bu da Fransa'da olur ancak!.. Yani güzel bir konuşma içinde kadın yapıştırdı lâfı. Evet bu zamana karşı bir uyarı ama bunun felsefî bir mücadele sanılmasını istemiyorum. Bütün bu düşünsel temalar bana, ilk başta da söylediğim gibi, bir şiir yazma olanağını tanıyor. Diyebilirim ki, mistik bazı öğeler de şiiri çok daha kolay açıklayabiliyor. Bu benim mistik bir düşünür olduğumu göstermez. Bunlar şiire bir vesiledir, benim için. Burada da zaman teması geliyor. Bu şiiri yöneten sıkılardan biri budur.

A.B.-Geçemeyen bir zaman.

M.C.A.-Geçmeyen bir zaman, bizi bıktıran, ya da bizi aldatan. Kanmadım dediğim de budur. Benim zamanım, hep başka bir zamanı düşünmek istiyor. Yani bu alıştığımız zamana uymaz: doğacağım, büyüyeceğim ve öleceğim...

A.B.-Kronolojiyi yıkmak bu...

M.C.A.-Evet. Hem tarih bakımından, hem kendi bakımımdan. Örneğin bu, tarihe baktığımızda daha çok ortaya çıkıyor. Ölmüş bir adamı ele alalım: İskender kaç yaşında öldü?.. 33 yaşında. Hâlâ 33 yaşında, hiç yaşlanmadı. Çok tuhaf birşey değil mi bu? Sonra ben babamın yaşını geçiyorum. Çok tuhaf! Bunların üzerinde durmak gerek. Ama düşünsel açıdan değil de, acaba bir şiir kurmada işime yarayabilir mi, diye. Sizin araştırmanız, metin araştırması diyelim, yahut göstergebilimsel araştırma, diyelim. Onun için bana sormadan yaptınız bunu, yani size bu metin ne diyorsa, odur. Ben de bu toplantıda size ne gibi düşünsel temellere dayandığımı söylüyorum. Bence o düşünsel temeller ortaya çok başka şeyler de çıkarabilir. Biri güzel olabilir, biri kötü olabilir. Yani estetik bakımından düşünce hiç bir işe yaramıyor. Ama bir disiplin verir, bir yola çıkma olanağı verir. Çalışma, başarıya yaklaşma olanağı sağlar.

estetik bakımdan düşünce bir işe yaramıyor

T.Y.-Burada düşünsel temelle içeriği birbirinden ayırmak gerekiyor. Yani düşünsel temel çıkış noktası, başlangıçtaki düşünce, içerik, şiirin kapsadığı şey, elbette o düşünsel temelden kaynaklanıyor. Yazılış sırasında girmiş olabilir, ama yalnızca biçim değil, bir içerik ile biçim örgüsü.

M.C.A.-Burada biçimle içeriği ayırıyorsunuz. Derginin birinci sayısına verdiğim yazıya değineceğim şimdi: içerik yani mesaj konusuna değineceğim. İçerikle biçimi ben bir türlü ayrı göremiyorum. İçerik demek, bence, sesle biçimin birleşmesi demektir. İkisi birleşince içerik ortaya çıkıyor. Eğer yalnız içerik var da ses ve biçim birliği yoksa, içerik de yoktur. Şiirde içerik ancak böyle vardır. Başka türlü olamaz. Bu nedenle içeriği ayrı bir şey gibi görmek bana uymuyor.

T.Y.-Ama söylenende bir şey var. Yani, biçimle birlikte gelen bir şey...

M.C.A.-Evet, onun düşünsel temelle ilgisi yoktur, orada beraberim sizinle.

A.B.-Şiirindeki seslere şöyle bir bakıyorum da, ne kadar uyumlu.

M.C.A.-Yüzde yüz bilinçli bu!..

A.B.-Bilinçli olduğu çok belli de, niye uyumlu diye takılıyor aklıma. Niye sende bir ses uyumsuzluğu yok? Yani yaşantında uyumsuzluk hiç mi olmuyor? Çevremizde olmuyor mu?

M.C.A.-Ben düzyazılarımda bile buna dikkat ediyorum. Örneğin "geldiğimden", "gittiğimden" gibi yazmam. Mutlaka "gittiğimden"i atarım. Başka bir söz söylerim onun yerine. Bence şiirin, şiir sanatının özelliği budur.

A.B.-Örneğin müzikte, Ta Wagner'in kromatizmiyle başlayan bir uyumsuzluk araştırması var. Alışılagelen ses bağlantılarından sıyrılmak, yeni olanaklar bulmak. Resimde de var bu, insanın gözünde yumruk gibi patlayıveren aykırı bildiğimiz renk birleşimleri. Senin şiirin alışılagelene aykırı, içeriğiyle aykırı, yer yer biçimiyle de aykırı, ama iş ses düzeyine gelince, tam bir uyum içinde: zorlanmadan okunuyor, sözcükler uysallıkla birbirine bağlanıyor, hiçbir tökezleme sendeleme yok. Öbür düzeylerde dünyalar allak bullak da olsa, ses düzeyinde, nasıl diyeyim, tam bir sükûnet, bir huzur var.

M.C.A.-O benim eskiliğimi gösterir. Şaka etmiyorum belki de müzik terbiyem elverişli olmadığı için modern müziğe yanaşamadım. Belki de alışmadığım için.

A.B.-Ama bu yolda mesela kafiyeyi kırdın.

M.C.A.-Aslında ses değildir onlar uydurmadır...

A.B.-Yani kafiye, uyak şiirin

içine işlediği zaman mı şiir şiir oluyor?..

M.C.A.-Kafiye uyum getirmez. Getirdiği sanılır. Yoksa her kafiyeyi bulan uyumu bulurdu. Şimdi örneğin müzikten açtık, ben bir yazımda yazdım bunu: Mozart'ın bir keman konçertosunu birkaç gün arka arkaya dinledim. Sonra onu anladım ve gözlerim yaşardı. Ben müzikten duygulanmam. Müzik duygulanmak için değildir bence. Mükemmel yapıyı anladım, ağlattı beni. Mükemmelliği ağlattı. Sanat eseri bu demektir. Biz duygulandık sanıyoruz; gerçekte ise bizi esir eden o mükemmelliktir. Belki yeni müziğin de bir mükemmelliği var. Ben birtakım yeni şairler de okudum dünyada, belki onlar da iyi şeyler düşünüyorlar. Amerika'da genç şairler var, ama varamadım tadına genç şairlerin.

A.B.-İlgi çekici bir nokta da, sende hiç renk olmayışı. Şu "Yaz Sonu Şiirleri"nde "hatmi alı" ki, al değil o, bir de "sararması yasaklanmış"ın dışında, ona da yasaklanmış diyorsun zaten, bir tek "renk" sözcüğü var, o kadar. Bu çok şaşırtıcı bir şey.

şaşırtıcı değil, çünkü renk yoktur

M.C.A.-Bence şaşırtıcı değil, çünkü renk yoktur ki. Eski bir Çin şairi diyor ki "Suyun rengi tasın rengidir." M.Ö.VI. yy'da söylüyor. Gerçekten de böyle değil midir? Renk de, zaman gibi, bizi aldatan bir şeydir. Bu rengin üzerine düşen şairlere baktığımız zaman, hepsinin doğaya karışmadan yazdığını görüyoruz. Yani renklere inanarak davranıyorlar. Bunların yalancılığını ve geçiciliğini hesaba katmıyorlar. Şimdi biz, tutalım ki, görünümleri değil de özü arayan bir düşünürüz. Renkler, duyumlar demektir. Duyularımıza sesleniyor demektir. Beni böyle metafizikle uğraşan biri sanmayın, ama duyuların, duyumların ardında olanı aramak ancak şaire düşer, filozoflara da düşer. Renkler aldatıcıdır, zaman gibi bir şeydir. Rengin birini yasakladığımı biliyorum.

A.B.-Bir sararır gibi olmuş, onu da yasaklamışsın. Bir al'ı kullanmışsın, onu da hatmi alı diyerek allığından etmişsin!..

T.Y.-Üstelik başka şiirlerde, örneğin çiçekten bahsederken de renklerinden söz etmiyor. Örneğin, "ve ağzında nar çiçeğiyle çocuk gider tayı sevmeye." Nar çiçeği belki zaten rengi verir, ama ancak öyle var renk. Buna karşılık çiçek sık sık geliyor, ot da var, salyangoz da var...

A.B.-Burada da var: "çiçek dolu bir sandal."

M.C.A.-O köpüklü deniz, sade çiçek değil ama sembol de değil.

T.Y.-Yani renklerin kimliği olduğuna inanmıyor Melih Cevdet. Örneğin şu "Görünü" şiirinde "yeşil gibi, dikey gibi, ses gibi" diyor.

M.C.A.-Tahsin Bey iyi ki bunu andı şimdi; var mıyız, yok muyuz?.. Belki de varız ama nasıl varız? Belki "yeşil gibi, dikey gibi, ses gibi" varız. Şimdi bunların üçü de gerçekte yok. Dikey matematiksel bir kavramdır, o kadar. Rengi de onun arasına katıyorum: eğer böyleysek varız. Ama "var mıyız" şüphesi uyanmaz mı bundan? Dikey var mıdır, yok mudur, bilemiyorum.

A.B.-Yatay varsa, dikey de vardır.

M.C.A.-Bizim varlığımız bunlara bağlıysa eğer, biz kendimizden de şüphelenmeliyiz. Oysa ben var olmak istiyorum. Sesti, renkti, nasıl dayanabilirim bunlara? Bunlarla varolmam ki ben!.. Burada benim düşünceye arada bir başvurmam belki de düşünceyle varolabileceğime inanmamdandır.

A.B.-Şöyle bir şey de geliyor akla. Sanırım senin şiir kurgunda büyük bir önemi var bunun. Yaz sonu şiirleri ya bunlar, sarıyı, portakalı, kızıl kahveyi, yeşilin bütün tonlarını bekliyor ister istemez insan. Yaz sonu demekle böyle bir bekleyişe geçiriyorsun okuyucunu. Bunları bulacağımızdan kuşkumuz yok da, nasıl bir düzenleme içinde geleceklerini bilmiyoruz yalnızca. Ne var ki, bekleyiş boşa çıkıyor, bize neyi bekletiyorsan özellikle onu vermiyorsun. Başka ne olsa veriyorsun da, onu vermiyorsun. Şu "Fal çıktı" da öyle. "Köpükler içinde kaldı deniz"i çok kolaylıkla benimseyebilirdim bu "fal çıktı"nın yerine örneğin "beklenen oldu", "olan oldu", ya da "tahminimiz doğru çıktı" gibi bir şey söyleseydin. Ama o zaman, hiçbir kaypaklığı kalmayan dört dörtlük bir anlam gelip dizeye otururdu, şiir de çekiliverirdi aradan. Okuyucuyu beklemeye geçirip, bekleyişini boşa çıkarmak, şiirinin kurgusunda temel öğelerden biri bu.

M.C.A.-Bu da isteyerek.

A.B.-Evet çok bilinçli.

M.C.A.-Çünkü falın çıkması rastlantıdır. Oysa sonbaharın geleceği, denizin köpüreceği, kuzey rüzgârlarının eseceği hiç de fal değildir. Her yıl oluyor. Ben bunlara bir fal gibi bakıyorum, çünkü bence burada önemli olan da bu, alışmadığım bir şeyle karşılaşıyorum: fal çıktı diyorum onun için. Yoksa böyle bir şiir yazmaya gerek kalmazdı. Çünkü sonbaharı anlatan çok şair var, renkleriyle,

sesleriyle. Ben de ilk defa görmüşüm gibi bakıyorum. Bu ilk bakışta elbette düşünce ağır basacaktır, doğa değil. Burada ben bir şey açıklamak istiyorum: düşünce şiiri filan diyorlar, onlar yanlış bence. Düşünce şiiri... bir insan beyninden çıktığına göre elbette şiir düşünce ürünüdür. Fakat bir rastlantısallık var, bu rastlantısallık serserilik anlamında değil, belki de felsefedeki olasılık anlamında. Olasılığı bizde bazı çevreler yanlış anlıyorlar, gerekirciliğe karşı birşey gibi anlıyorlar ve olasılığa karşı geliyorlar. Olasılık demek "gerekircilik yoktur" demek değil ki. Hiç bir fark yok hattâ. Bir olay bir saat sonra % 99,999 olacaktır demekle % 100 olacaktır demek arasında bir fark yoktur, mutlaka olacaktır. Örneğin Reihenbach Ankara'da bir konferansında, bardağı kaldırdı, "Şimdi bırakacağım, acaba düşecek mi, düşmeyecek mi?" dedi. Herkes şaşırınca "Merak etmeyin, bırakmam, kırılır" dedi. Fakat yüzde yüz kırılır demek yeni mantığa karşı. Russel da buna benzer birşey söylüyor. "Yarın güneş doğacak mı?" Evet doğacak, ama bunu kesin olarak söyleyemeyiz. Yeni mantık, bizim şimdiye kadar güneşin doğduğunu görmemiz yetmez yarın doğacağını söylemeye, diyor. Yalnız mantığımızı doyurmak gerek, yüzde yüz mü, yoksa olasılık içinde mi?.. Bu iki bakış doğaya bakışımızı değiştirir. Öteki, olasılık diyelim, benim yazdığım şiirler için daha verimli. Sakın bir felsefeyi ispat için söylediğimi sanmayın bunu.

A.B.-Zaten hiç öyle bir havası yok şiirin.

M.C.A.-Bu şiir, öteki şiirlerin içinde en sade dille, yani konuşur gibi söylenmiş olanı.

A.B.-"Yaz sonu durdurur sokakta" şiiri de öyle. Bir düzyazı gibi. Ama sanki içinde bir şey daha varmış da, sen tutup onu cımbızla alır gibi çıkarmışsın. O aldığını yerine koysan, şiirliğini yitiriverecek.

M.C.A.-Evet, aynen böyle. Bu, özellikle konuşur gibi, en çok konuşur gibi olanı. Fakat hiç bir şey de söylemiyor bu şiir.

A.B.-Her şeyi de söylüyor.

M.C.A.-Ama hiç bir şeyi düzyazı mantığıyla söylemiyorum. Ara kafiyeler var, sonda da var ama, iki tane veya üç tane. Fakat o kafiyeler bizim konuşmamızda hep olan şeydir. İster istemez gelir o. O konuşma diliyle, ara kafiyelerle geçivererek bitirivermek... Sanki bir söz söylenmiş gibi, halbuki söylenmemiş. Şimdi deminki sözümü tamamlayayım, benim şiirlerimde düşünür gibi görünmem, gerçekte düşünmeyi taklit etmekten ibarettir. Yani gerçek bir düşünce değil. Düşünceyi taklit etmek sözünde ısrar ediyorum, çünkü şiir bir tavırdır. Biz bir adama camın arkasından baksak; camın arkasında bir adam, duymuyoruz sesini, adam el işaretleriyle bağırıp çağırıyor. Anlamaz mıyız onun demek istediğini? Sesini duymadan da bütün mimiklerinden, hareketlerinden bir şey anlarız. Ama doğrusu başına ne geldiğini bilemeyiz.

bir gidişle bir engelleme arasındaki ilişki

A.B.-Ama bize mi bağırıyor, başkasına mı, en azından onu biliriz...

M.C.A.-Bizde bir izlenim bırakır değil mi? Ben düşünceyi taklit etme derken camın arkasındaki adamı taklit etmeyi söylemek istiyorum, yoksa düşüncenin şiirle nakledilmesiyle de bir şiir yaratılmaz.

A.B.-Şimdi, burada "Yaz sonu durur sokakta" şiirinde bir şeyler oluyor; kim kime ne yapıyor?..

M.C.A.-Belli değil.

A.B.-Ama birtakım genel yöntemler var: bir giden var, bir de engelleyen. Bir gidişle bir engelleme arasındaki ilişki...

M.C.A.-Gitme, diyor engelleyen.

A.B.-O dinlemiyor ama. Gene gidiyor. Nereden çıkartıyorsun? diyeceksiniz. "Telaşla düşer öne" diyorsun ya!.. Ne zaman telaşla birinin önüne düşeriz? O biri yürümeye devam ettiği zaman. Bunlar çıkıyor da, bir yere öyle bir şey koyuyorsun ki, mantık, düşünce durakhyor orada. Hatta en önemlisi de bu, daha önce vardığı sonuçların tümünden kuşkuya düşüyor insan. Örneğin, bu şiirde, durup dururken, bizi tökezleten bir "boşalmış perde" çıkıyor ortaya. Ancak belli bir saatte, lambalar yanmadan önce gidilebilecek bir yer var, kalabalık bir yer. Yağmur, rüzgâr, fırtına, dolu (gittikçe abartıyor gitmesini engellemek için) varken aklı başında biri (düşünsene) gitmez oraya. Bu kadarını sökebiliyoruz, bu kadarı bizim düzyazı mantığımızla da anlayabileceğimiz türden bir şey. Ama, engelleyen "tenha duvardan sarkıp" öğesi, ya da "boşalmış perde" öğesi karşımıza çıkıp da, o kavradığını sandığı şeyin yapısında biz de varız, tümümüzü kavrarsan ancak bizi kavramış olursun, yoksa bizi değil, kendi bildiğini kavrarsın ancak diye direttiler mi, bütün güvenimizi yitiriyoruz. Bence, şiire varmak bu. Aklımızla, deneylerimizle, mantığımızla şiiri her açısından zorlayıp yenilgimizi tatmak, şiirin kendisinden başka bir gerçeğimiz olamayacağına boyun eğmek. Savaşacağız ve teslim olacağız. Savaşmayanı teslim

Kafka

almaz şiir. Ama savaşmaya olanak vermeyen şiire de kimse teslim olmaz.

M.C.A.-Düzyazıyla anlatılmayacak bir şeydir derler şiire. Çok doğru. Ben bunu hayatımda denedim. Örneğin bunu şiir sayıyorum, ama bunu düz yazıyla anlatamam. Yani bu sınırdır işte. Bence bu bir sınırdır. Zaten şiir dili demek, düzyazının bittiği yerde veya başlamadığı yerde olan şey demektir. Fakat bir şey daha ekleyeyim: şiir dili mantık öncesi dildir. Çünkü düzyazı mantıktır. Bizde düzyazının gelişmemesi hâlâ mantığın gelmediğini gösteriyor. Yeni yeni başlıyor, çünkü bizde nokta, virgül Tanzimat'ta çıktı, yani Şinasi'yle. Nokta, virgül olmadan düzyazı olur mu? Bütün Osmanlı metinleri bitmez, gider, boyuna gider. Düzyazı bir türlü gelmemiş. Ama şiir boyuna yazılmış. Geriliği gösterir bu. Mantık dönemine girmemişiz. Şimdi gitgide şair çoğalıyor, dikkat ediyor musun, Türkiye'de...

A.B.-Çok kötü bir gelişme öyleyse.

M.C.A.-Siz Fransa'da, İngiltere'de bu kadar şair gördünüz mü? Ben ancak bir iki tane tanıyabildim. Kimse şiir yazmıyor. Düzyazı var, matematik var.

A.B.-Hikâye için de bu söylenebilir mi? O da aynı şey.

M.C.A.-Artık söylenebilir. Örneğin şiir tartışması. İki üç kişi oturmuşlar, birisi Homeros'u alıyor, birisi Verlaine'i alıyor. Edgar Allan Poe'yu alıyor. Yanlıştır bu tartışma, çünkü o şiirler başka başka, dönemler değişmiş. Şimdi roman da, hikâye de değişti. Şimdi artık hiç bir hikâyeye, hiç bir romana "Konusu nedir?" diye soramayız. Hadi bakalım, biri çıksın da bana Faulkner'in bir romanının konusunu anlatsın. Anlatabilir mi?..

A.B.-Anlatamaz.

M.C.A.-Şiire yaklaştı roman. Şiir de anlatılamaz. Yani müziğe yaklaştı demek istiyorum. Anlaşılamayacak olan, yani söze ve düzyazıya gelmeyecek olan şey demektir bu. Ben Kafka'nın **Şato**'sunu açıp açıp okurum. Orasından burasından. Balzac'ı orasından burasından okuyamam, bu adam kimdi diye bakacağım baş tarafa, tarif etmiştir adamın tipini en başta.

T.Y.-Düzyazının da bir türünü söylüyorsunuz.

M.C.A.-Evet.

A.B.-Şiirlerinin ünlüler şemasına baktığımız zaman, şöyle bir şey görünüyor.Şurada dokuz tane "a" var. "Daldan sallanarak geçen bayrak açmış bir bulut". Bu sallantıyı vermek için mi bu "a"lı sözcüklerin sıralanması?..

M.C.A.-Yukarı fikri: "a" bir yukarı şeyi verir. Ağmak demek, Türkçe'de yukarı çıkmak demektir. Ağaç da oradan gelir: "ağan şey". Fakat benim, burada değil ama, daha başka şiirlerimde, "Padişahın uyumaması" diye bir şiirim var, orada bunu mahsus yaptım. Örneğin bir mısrada "a-a-a", ikinci mısrada "u-u-u", üçüncü mısrada "i-i-i". Bütün kelimeleri bu vokallerle kullandım...

A.B.-En fazla "a" var. Merak ediyorsan söyleyeyim, 192 tane.

M.C.A.-Yok canım!..

A.B.-Ondan sonra "e" 144 tane, "i" 113 tane, ondan sonra bir düşüş. "ö" 16 tane. Yani en düşüğün 12 katı "a" var, 7 katı "i", 5 katı "ı", 9 katı da "e". Bunların "a" gibi bir anlamı var mı?..

M.C.A.-Hayır, yalnız şu var. Bana egemen olan da bu sanıyorum, türkçede...

A.B.-"a" zaten çok.

M.C.A.-Bir defa o, bir de, "o" ile "u" son hecede hiç kullanılmaz türkçe sözcüklerde. Yani türk dili bunu istiyor. Hangi şiirde bu araştırmayı yapsan aşağı yukarı buna benzer bir şema bulacaksın.

T.Y.-Biraz da dilin özelliğinden.

A.B.-Bunun bir anlam taşıması için türkçedeki ortalamasını bulmamız gerek.

M.C.A.-Zannediyorum ki onu araştırsak, örneğin herhangi bir şairin kitabını alalım, aşağı yukarı ona yakın bir tablo bulacağız. Çünkü "a"ların çokluğu bir de "o"ların, "u"ların hiç olmazsa son hecede olmaması ve "e"lerin çok olması.

Balzac

A.B.-Şöyle bir şey de var: "a", "ı" sesleri büyük çoğunlukta...

M.C.A.-Yüzde yüz o da Türk dilinin özelliğidir, çünkü büyük uyum kuralında "a", "ı" ile gelir boyuna, ya da "e" ile "i" yanyana gelir. Başka türlü olamaz. "A" bir sözcükte varsa ya "a" ile devam eder ya da "ı" ile. Başka türlü olamaz.

T.Y.-Umarsız.

M.C.A. Muhakkak yabancı kelimedir. Biz de türkçeciyiz ya.

A.B.-"A", "u" da var, niçin olmasın?.. Birinci şiirde "yağmur"...

M.C.A.-Ama çok enderdir. Bunun aslı da "yağış"tır zaten, "a", "ı"dır o. "Yağmur" örneğin, Azerbeycan'da "yağış yağır" diyorlar. "Yağmur" İstanbul'da yumuşamıştır. Türkçe, değişir tabiî. Her dil gibi değişir ama doğrusunu istersen Asya'da "yağmur" lâfını bulamazsın. Bu İstanbul'a bağlı bir şey. Çok ender. Örneğin Azerbeycan'da "Yağış yağmıyor" diyorlar. Yani, hem yağıyor, hem yağmıyor, diyor. Gel de içinden çık. Şiirsel incelemeden ayırmak lâzım: dil zorunluluğudur bunların çoğu.

A.B.-Seslerin, örneğin ünlülerin şu ya da bu sayıda bulunması bizim açımızdan pek önemli değil. Buna karşılık, ünlülerin şiir içindeki dağılımından, daha doğrusu konumundan giderek verimli sonuçlara vara-

biliriz. Bir örnek vereyim. İkinci kıtanın ilk iki dizesini alalım:

FAL ÇIKTI. KÖPÜKLER İÇİNDE KALDI DENİZ,

TEPELEME ÇİÇEK DOLU BİR SANDAL.

Herhangi bir art düşünceye saplanmadan bu iki dizeyi betimlersek, "A" ve "I" kalın ünlülerinin yalnız dört sözcükte bulunduklarını görürüz: 1.FAL, 2.ÇIKTI, 3.KALDI, 4.SANDAL. Öbür sözcüklerde yalnız ince ünlülerin bulunması aralarına "A" ya da "I"lı hiç bir sözün girmemiş olması senin iki ayrı nesne oluşturmak istediğini ortaya koyuyor. Bu ayırımı ince bir yanda a-ı. Bunları birbirine dönüştürmek için, apayrı bir ses kullanmak zorundasın. Yoksa, dönüştürme işlemi, dönüştürülenlerle karışacak, yok olacak. Sen de, ikisinde de bulunmayan "o" ve "u" seslerini seçmişsin: DOLU diyorsun.

"Güneşte ayıklanmış" sözü de üstünde durulmaya değer. Sabahı ve güneşi birer veri olarak alalım. "Ayıklanmış" sözcüğünün seçimi ne gibi bir işlem sonunda gerçekleşiyor?.. Onun yerini alabilecek aşağı yukarı eş anlamda birçok sözcük var. Güneşte "seçilmiş" diyebilirdin örneğin. Kötü bir şair olsan

seslerin şiir içindeki dağılımı anlamı belirler

seslerle kalın seslerin karşıtlığı üstüne kurmuşsun. Genellikle, ses düzeyindeki bir benzerlik, o sesleri taşıyan sözcüklerin anlam düzeyinde de bir bütünlüğe vardıklarını belirtir. Bu anlam bütünlüğünü, açık seçik olarak kavrayamayız fakat gene de, değişik konumlardaki sözcükleri farkına varmadan birleştiririz. Nitekim, kalın ünlülerle belirlenmiş sözcükler dizisini şöyle okuyabiliriz.

FAL ÇIKTI. SANDAL KALDI.

İnce ünlüler dizisi de, KÖPÜKLER İÇİNDE DENİZ'in BİR TEPELEME ÇİÇEK'e dönüştüğünü gösteriyor. Demek ses karşıtlığından ve benzeşmesinden yararlanarak denizin taşıdığı sandal'a (ki, "Köpükler içinde kaldı deniz"de, ses bakımından sandal'ı çağrıştıran "kaldı", su üstündeki bir sandal gibi apayrı duruyor) çiçeğe dönüşmüş köpükleriyle denizi taşıtıyorsun. Ama, bu dönüştürme işlemini gerçekleştirirken, bu kez de, deniz dizisinden de, sandal dizisinden de apayrı bir öğe kullanıyorsun. Bir yanda e-i-ü-ö, güneşte "yıkanmış", "uyanmış" ya da "yunmuş" da diyebilirdin.

M.C.A.-Bu sizin araştırmanızın dışına çıkan bir şey.

A.B.-Ayıklanmış'ı hangi sözcüklerin arasından ayıkladığını bilmek, aynı zamanda ayıklanmış'a yüklemek istediğin işlevi de kavramaya olanak verir. "Sonra sabah, güneşte seçilmiş" deseydin örneğin, ses benzeşmesinin etkisiyle "seçilmiş"; ünlüleri ince olduğundan güneşle birleşir, güneşte kalır, anlamın zorlamasına rağmen "sabah" ile buluşamazdı. Oysa e'li ve ü'lü "güneşte" sözcüğü, "sabah" ile "ayıklanmış"ın arasına girince, ikisinin birbirine yakınlığını daha bir vurguluyor. Belki sen de bu yüzden seçtin "ayıklanmış"ı.

M.C.A.-Benim burada açıklamam şiirsel bir açıklama oluyor. Ondan sizin araştırmanızın dışına çıkar, diyorum. "Güneşte ayıklanmış", bir defa "ayıklanmış"ı ayıralım. Ayıklamak bir nesneyi yabancı nesnelerden ayırmak demektir değil mi? Burada da sabahleyin kentte gördüğüm nesneler ayıklanmış olarak bulunuyor; çünkü bir gece önce yağmur yağmıştı, yağmur hepsini aynı sıvı içinde kaynaştırıp birbirine bağlayabilir. Sabahleyin güneş doğuyor ve onları bir bir ayıklıyor. Yani benim bir sabah önce gördüğüm haliyle.

A.B.-Fakat burada da ayıklanan sabahın kendisi.

M.C.A.-Hayır, sabahtan söz ettik ama, aslında sabahın bana gösterdiği nesnelerdir ayıklanan. Zaten sabahın kendisi de ayıklanmıştır, güneşten ötürü.

A.B.-Yani ben öyle anlamıyorum. Şiirin ses yapısı da, sabahın bütün nesnelerden sıyrılarak, salt sabah olarak ortaya çıktığını gösteriyor.

M.C.A.-Elbette; ben de burada "nesneleri ayıkladı bir bir" demeye gerek görmüyorum ki.

A.B.-Anladım.

M.C.A.-Sadece bunu demek istiyorum. "Ayıklanmış" sözünü de doğrusu kolay bulmadım. Onu sana söyleyeyim.

A.B.-Örneğin ne gibi şeyler olabilirdi onun yerine?..

M.C.A.-Şimdi hatırlıyamıyorum. Ama "güneşte ayıklanmış"ı bulunca rahatladım. Bana o pırıl pırıl sabahı, "ayıklanmış" şeyi verdi.

A.B.-Bir şey sorayım. Neden sabah oldu diyemiyorsun.

M.C.A.-Yukarıda bir defa "yağdı", demişim, "oldu" dersem olmaz. Hem "yağdı", hem "oldu" diyemem ben.

A.B.-Bunun dışında bir nedeni olamaz mı?..

M.C.A.-Sabah demek, zaten oldu demektir. 'Sabah oldu' demeye gerek yok bu şiirde. Yani bir şiir bir araya getirilerek yazılmaz, ata ata yazılır.

A.B.-Sile sile, çıkara çıkara...

M.C.A.-Bu olmadı, bu olmadı, diyerek; yani çıkartmayla varırım şiire. Şimdi "oldu"yu

neden koymadın dersen, "oldu" yu atmak gerekir de ondan.

A.B.-Atınca ne kazandın?..

M.C.A-Şiire yaklaştım. Çıkara çıkara gittim şiire. Şiirden neler atılmalı? Ama, böylece her zaman varır mıyız şiire onu bilmiyorum. Fakat ancak böyle varabiliriz. Şiir birleştire birleştire yazılmaz, ayıklaya ayıklaya yazılır. Yani şiir önceden kurulmuş bir şeyin, bir projenin uygulanması değildir.

A.B.-Tabiî.

M.C.A.-Şiirde bütün sorun, bunu da söyleyeyim, çalışma sürecidir, öncesi falan yoktur.

A.B.-Şöyle bağlasak?.. "Sabah oldu" dendi mi o sabah senin dışındadır. Ama yalnız "sabah" dedin mi, sabahla sen doğdun, kaynaştın, sen sabahsın demek.

M.C.A.-Evet.

A.B.-Ancak senin dışındaki birşey için "sabah oldu" dersin.

M.C.A.-Burada beraberim. Sabah oldu belki bir romanın, bir hikâyenin sözü olabilir.

A.B.-Çünkü "yağdı" var ya, "yağdı"da zaten geçmişteki bir şey...

M.C.A.-Evet, gece oldu, sonra sabah, diyorsam ben sabahın içindeyim.

A.B.-Ve çok ilgi çekici bir şey bu senin dışarıdaki nesneyle özdeşleşmen. Yağmuru dilediğin zaman, bu kez "yağdı"yı kullanmıyorsun,"yağsa" da demiyorsun. Aynı sabahı kullandığın gibi "uyurken bir daha o yağmur" diyorsun, fiilsiz bir yağmur, seninle bir olacak bir yağmur...

M.C.A.-Burada şu var, özlem var sanırım.

A.B.-Evet, bir özlem var.

M.C.A.-Özlem olduğu için "yağmur"la bitirmek bana daha uygun geldi. "Bir daha yağmur yağsın" desem, olmaz.

A.B.-Olmuyor, çünkü "yağsın" olunca özlem olmuyor. Kavram ancak tek başına gelirse gerçekten yaşanan birşey oluyor.

M.C.A.-Evet tamamen böyle, buna katılıyorum.

A.B.-Şimdi "sen geleceksin ya, dalgınlık/kopuverdi bir daldan sallanarak" dizelerinde "dalgınlık"ın dize sonunda yer alması, gerçekten kopmuş bir meyva, kopacak bir meyva görüntüsünü veriyor.

M.C.A.-Sonuna bırakmam da şundandı belki: senin dediğin daha doğru ama,dalgınlık sözcüğünün dizenin sonunda olması dikkati daha çok üzerine çekiyor. Önce olayı söylemek, sonra olayın açıklamasına girmek: "Dalgınlık kopuverdi bir daldan."

A.B.-Bir de bir dizenin sonundan öbür dizenin başına atlayarak zaten koparmış oluyorsun onu. Peki, şimdi bu "dalgınlık" ne?..

M.C.A.-Bildiğimiz dalgınlık.

T.Y.-Zayıf değil belki de, şiirselliğini gideriyor biraz. Ola ki güzel tarafı da budur.

M.C.A.-Bundan sonra gelen "...sallanarak/geçen bayrak açmış/bir bulut" sanki yaprağa da bağlanabilir diye de korkuyorum. Bağlansa da ne çıkar? Böyle bazı şeyler var, örneğin "hatmi alı", orada da şüpheli birşey var. Şimdi burada, ki işin içinden çıkamadım, doğrusunu söyleyeyim, "hatmi alı ışıklarla karıştırılan/huysuz kuşların dağıttığı rüzgar" burada "hatmi alı ışıklarla karıştırılan", acaba rüzgâr mıdır, yoksa huysuz kuşlar mıdır? Bu da karışıyor. Ben bunun içinden çıkamadım.

A.B.-İçinden çıkılmasın diye yazılmış bu. Bir sözcük, konumuyla, anlamıyla, ses düzeniyle çevresine ne kadar çok ilmik atarsa şiir o kadar sağlam olur.

M.C.A.-Olabilir. Ben birine bağlayamadım, fakat sonra böyle bıraktım. Çünkü böyle bırakmakta da bir sakınca görmedim. Ama bununla uğraşmışımdır.

bir sözcüğün hangi sözcüklere ilmik atacağı belli olmaz

A.B.-Anladım,tabiî bildiğimiz dalgınlık, bunun ötesinde birşey aramıyoruz, zaten başında da belirttik. İşte bu da kör bir nokta. "Boşalmış perde" gibi.

T.Y.-Bir de şey ayrıca, hani "dalgınlık" kopan mıdır, değil midir, bu konuda da insan kuşkuya düşüyor. Gerçi bir virgül konulmamış filan ama dalgınlık sanki tek başınaymış gibi: "Dalgınlık kopuverdi bir daldan, sallanarak/geçen bayrak açmış bir bulut."

M.C.A.-Virgül "daldan" sonra var Tahsin Bey.

T.Y.-"Kopuverdi bir daldan", orada var da, "dalgınlık" sanki bu "kopuverdi"nin öznesi saymak istemiyor bir an kendini.

M.C.A.-Şiirin zayıf bir tarafı sayıyorum bunu.

A.B.-Tabiî örneğin "hatmi alı" rüzgâr olabilir, ışıklar olabilir.

M.C.A.-Rüzgârla da karıştırılabiliyor.

A.B.-Senin istediğin de böyle çok yönlü bir ilişki değil mi?

M.C.A.-Yalnız, bu şiirin burası çevrilirken çevirmen burada çok duraksayabilir. Birinden birini seçmek zorundadır. Örneğin fransızcada ya rüzgâr çıkacaktır ortaya, ya da kuşlar çıkacaktır. Yani çevirmen yorumlamak zorundadır.

A.B.-"Yaz sonu durdurur sokakta"yı çevirdim, fransızca bunu kabul etmiyor.

M.C.A.-Öyle mi?..

A.B.-Fransızca "ben"i isti-

yor. "Beni durdurur rüzgâr." Bu senin kullanımının bir özelliği. "Arrête dans la rue" diye bir şey yok fransızcada...

N.K.-Ya "arrête les hommes" diyecek...

A.B.-Ya da "m'arrête" diyecek. türkçede oluyor. Hiç değilse sen oldurmuşsun.

M.C.A.-Bir dize var, "Ağaca yeşil bakmak lâzım" diyorum. Sabahattin çeviremedi bunu. "Yeşil bakmak" gibi bir şey olamıyor fransızcada, yani böyle bir belirteç getirilemiyor. Bakmanın belirteci olamıyor yeşil.

A.B.-Bunu "Ağaca yeşil bakmak" terimleriyle çevirmeye kalkmamalı. Onun bir eşdeğerlisini fransızcada, belki başka sözcüklerle bulmak gerek. Ancak öyle verilebilir.

M.C.A.-Demek ki şiirde dile bağlı olan, ama çok sıkıca bağlı olan sözler çeviriye gelmiyor. İmgelerse geliyor. "Deniz bir teldir" desem bu gayet kolay çevrilir.

A.B.-Daha doğrusu şiirleştiği oranda çevrilemiyor.

M.C.A.-Ama imgelerle yapılmış bir şiir düşünelim, güzel bir şiir diyelim buna, o gayet kolay çevrilebiliyor, hattâ o çevrildiği dilde bile gene o imgeyi yaratıyor, şiirselliği de yaratıyor. Yeter ki anadiline çok bağlı olmasın.

T.Y.-"Yaz sonu durdurur sokakta", bunu "ben" diye düşündü Adnan. Siz de öyle mi düşünüyorsunuz?..

M.C.A.-Hayır. Adnan "ben" diye düşündü değil mi?..

T.Y.-Evet.

A.B.-Ben neyin buradan atıldığını aradım.

M.C.A.-"Ben" atılmış.

A.B.-Ve ben bula bula "ben"i bulabildim.

M.C.A.-"Sen"de olabilir.

T.Y.-Yani insanı durdurur. Hattâ öbürlerine bakınca "ben" olamazmış gibi geliyor bana da. Çünkü burada anlatıcı hep duruyor, genellikle hareketsiz duruyor ve bakıyor; oysa burada yürüyen biri var. Öbürlerinin bütünü içinde düşününce "ben" olamaz gibi geliyor.

N.K.-Peki "tenha bir duvardan sarkıp" dediği zaman, "yaz sonu" mu sarkıyor?.. Yoksa şöyle bir soru mu: "Tenha bir duvardan sarkıp nereye böyle?"

M.C.A.-Kim ama?.. Yaz sonu mu?..

N.K.-Yaz sonu.

A.B.-Örneğin burada da var: "Tenha" başka bir tümcenin sözcüğü, burada duvarla birleşmiş. "Çıplak duvar"da...

M.C.A.-Denebilirdi.

A.B.-Ama demiyorsun, bunu hiçbir zaman, kesinlikle demiyorsun. Bu bir yöntem besbelli.

M.C.A.-Evet!.

A.B.-Neyi getirmek için?..

M.C.A.-Genellikle, söyleyeyim, burada çok başka bir amacım daha var ama... Bir duvar ne olabilir? Çıplak olabilir, sıvasız, sıvalı olabilir, taş olabilir, değil mi? Bu, duvarı betimleyici bir sıfat, buna da gerek yok.

A.B.-Yaz sonu diye mi?..

M.C.A.-Elbet, yaz sonu diye. Çünkü "tenhalık" yaz sonunda vardır. Duvara neden bağlamayalım tenha'yı?..

A.B.-Çok güzel, yalnız şunu düşünebilir miyiz?.. Tenha dediğim zaman benim aklıma sokak gelir. Tenhayı seçmen sokağı akla getirmek için değil mi?..

M.C.A.-Yüzde yüz o da var, bir de sonbahar sokağını...

A.B.-Yani bir şeyi söylemeden vermek...

M.C.A.-Biraz daha az sözcükle söylemek... "Tenha bir sokağın duvarından" dersem olmaz ki!..

A.B.-Ama tenha deyince, o sokak da var şimdi..

M.C.A.-Bir sokağın demeye ne lüzum var, duvar sokağa bakar zaten.

T.Y.-Tenhayı söyledikten sonra sokağa gerek yok.

A.B.-Demek ki iki ayrı bütünün her birinden birer öğe alarak, örneğin "çıplak duvar" dan "duvarı", "tenha sokak" tan "tenha"yı alarak şiire arka planda bir başka anlam daha ekleniyor.

duvar sokağa bakar zaten

M.C.A.-Evet, tamam bu.

A.B.-Derinliği vermek için şiire...

M.C.A.-Derinlik değil de, kısalık diyelim.

A.B.-Kısalık fakat tenha duvar sokağı da içeriyor, çıplağı da.

M.C.A.-Bir de ayrıca tenha duvarın uyandırdığı imge var.

A.B.-Şu da mı o maksatla? "Yağmur yağdı"bir düşüş,sabah bir açılma hareketi; dalgınlığın kopmasıyla gene bir düşey, ondan sonra da bir düz, yatay bir hareket. Böyle bir şema var mı?..

M.C.A.-Hayır. Bunlar belki de bazı deneyimlerin getirdiği bir şeydir, yoksa böyle bir şemayla yazılmış değil.

A.B.-Örneğin bu söylediğim bir müzik şeması olabilir. Bir besteci müziğini yazarken, bu çeşitli hareketleri...

M.C.A.-Seslerle bunu yapabilir...

A.B.-İnişlerle, çıkışlarla seslerle bu hareketleri çizebilir. Şiirin kurgu düzeyinde müziğe yaklaşması gibi geliyor bana bu.

M.C.A.-Yalnız sanıyorum ki, belki bir besteci de yüzde yüz bu ses iniş çıkışlarını bir anlama bağlamak istemez. Onun için bir ses dünyası vardır. O ses dünyasının uyumudur önemli olan. Anlam çıkarsa oradan çıkacaktır. Yoksa müzikte bu ses şudur, ya da şu olaya karşılıktır dersek, o müzik olmaz ki...

A.B.-İyi ama, şu birinci şiirdeki inme hareketi, ondan sonra bir düşüş, bu zaten bir sözcük kadar anlamlı; kendi başına bir anlam bu.

M.C.A.-Benim aradığım o, Adnan Benk. Benim aradığım, ilk başta söylediğim anlam bu. Yani hareketlerin ve sözcüklerin uyumundan çıkan anlam. Nasıl sözcükler yan yana geldiğinde birtakım sesleri ayarlıyorsa ozan, ayarlamaya mecbursa, hareketleri de ayarlamaya mecburdur. Yani düşeyler, yataylar...

A.B.-Bunları bilinçli olarak hesaplıyor musun?..

M.C.A.-Temelde var doğrusu,

A.B.-Temelde bu var.

M.C.A.-Yani şimdi en yeni şiirimi açıp okusan belki bunları gene bulacaksın.

A.B.-Bunun bir tek şiirde kalması bazı genellemelere engel oluyor.

M.C.A.-Yani tek başına açıklamayı yapmak bana da biraz güç geliyor.

A.B.-Fakat yazarken böyle bir kaygı, ses uyumu gibi hareketlerin de düzenle mesi?..

M.C.A.-Yüzde yüz... Hattâ daha başka şeyler de ekleyebiliriz ona...

A.B.-Örneğin?..

M.C.A.-Evet, burada sabah, ikindi, akşam, bütün gün geçiyor birinci kıtada.

N.K.-Burada bir soru sorabilir miyim? Öğle atlanıyor, mevsimlerden de, yaz.

M.C.A.- Öğle kahvede geçiyor da ondan...

N.K.-Mevsimlerden de yaz atlanıyor.

T.Y.-Yazın da sonuna gelinmiş.

M.C.A.-Zaten yazın sonuna geldik.

A.B.-Dörtlemeler, dört, dört perili kestanelik, bütün bunlar bir sembolizmin içinde değil mi? Dört mevsimin sembolizmi içinde değil mi?..

M.C.A.-Ona yaklaştırmak için yaptım, fakat asıl nedeni başka.

A.B.-Nedir?..

M.C.A.-Çok tuhaf bir şey, şiirin bir sırrı çıkacak ortaya. Ben kilitler üzerine bir kitap okumuştum. Kaç çeşit kilit varmış, hepsinin adı var, resimleri de var; ben bu kitapları okurum, ama bunlar benim işime yarar sonra. Dört perili kilit var...

A.B.-Peri kilidin bir parçası değil mi?..

M.C.A.-Öyle mi?..

T.Y.-Öyle bir şey hatırlar gibiyim ben de, evet. Belki de pericik'tir?..

M.C.A.-Şimdi düşün, kilide periyi bindirmek çok şairane bir şey.

A.B.-Atlı karınca gibi.

M.C.A.-Şimdi dört perili kilit belli bir aletin adı. Ben burada onu değiştirip dört perili kestanelik yapıyorum. Kilit değil de kestanelik yapıyorum. Bundan kazanıyorum gibi geliyor bana. Fakat bunu hazırladım. Çünkü dörtleme demek, dört mevsim demek, dört mevsim de aldatıcı bir şey. Onu hazırlamak için dört perili kestanelik dedim. Başka bir şiirimde daha dört periliyi kullandım, bir sevgili için, dört perili saç örgüsünde diye kullandım. Oraya belki biraz daha yakışıyor, çünkü dört tane örgü olabilir. Yani şiirin sırrı dediğim bu. Böyle çatışan şeyleri bulmaktan da bir şey umabilir bir ozan.

A.B.-Hiç beklenmedik iki şeyi bir araya getirmek, değil mi?

T.Y.-Beklenmedik, bir de, genel havaya da uyuyor. "Büyücü martının bozgun çağrısı" var yukarıda...

M.C.A.-Uyuyor, kestaneliğin de zaten dört zamanı var.

N.K.-Bir de dörtlemeyi şiir biçimi olarak alıyor musunuz?

M.C.A.-Hayır.

T.Y.-Mevsimler için...

iki aykırıyı biraraya getirmek

M.C.A.-Dörtlemeyi bir triloji gibi aldım. Daha doğrusu ben bir şeyler öğreniyorum, asıl söylemek istediğim bu. Demin de öteki kitaptan söz etmiştim. Doğrusu orada da beni şaşırtan şeyler olmuş, yapısal ilişkiler. Çok da tutarlı, çok da mantıklı, ben onları düşünmemiştim.

A.B.-Demek ki şairin bunları düşünmesine gerek yok.

M.C.A.-Evet oraya varalım. Biraz güçlük çektiğimi biliyorsunuz siz de sorularınıza cevap verirken. Bu öyle bir şey ki bende, zanaat ki diyelim, çivi buraya çakılmaz da buraya çakılır gibi bir şey, marangozluk gibi bir şey. Neden o?.. Neden o?.. Marangoza sorsak doğru dürüst açıklayamaz, değil mi? Bir o, bir de marangozun gördüğü bir şey var, ona eğitim mi diyelim? Görgü diyelim, eğitim değil. Şimdi eğitimi de var

marangozluğun ama görgü diyelim; şiirin eğitimi yok ta görgüsü var yalnız,ya da deneyimi var. Değil mi? Bu deneyim bazı şeyler getiriyor. Nedendir, işte onla, o yan yana gelmez, ne bileyim ben?..

A.B.-Evet.

N.K.-Dördüncü kıtanın üzerinde biraz duralım. "Eş zaman balkon", "hüzün çekilmez". "Çekilmez" sözcüğünü iki anlamda kullanabiliriz, değil mi?

M.C.A.-Neden?..

N.K.-"Hüzün gitmez"...

M.C.A.-Hayır, "katlanılmaz" mânâsına...

N.K.-Ama öbür türlü de alamaz mıyız?..

A.B.-Alırsın, tabii.

M.C.A.-Ama ben onu düşünmedim. Hüzüne dayanılmaz anlamında.

N.K.-"Kuş tüyleri doluştu" diyorsunuz, arkadan "çekilmez" diyorsunuz... Bir karşıtlık varmış gibi...

M.C.A.-Neden atlamayayım? "Karanlığın kuş tüyleri doluştu/ eşzaman balkona", "eşzaman balkona" burada, ilk konuşmalarımız sırasında söyledim, bu duvar görünüleri içinden bir tanesini çeksek, dedim, hepsi bozulur. Burada ise nesne diyelim, o nesne o sıradaki görünüyle eşzamandır, daha bozulmamış; herşey bir uyum içindedir. Buradan "hüzün çekilmez"e atlıyorum, nedenini bilmiyorum ama, yani düşündükçe, ben zaten yazdıktan sonra düşünürüm, şaşmayın.

A.B.-Peki "eşzaman" ne oldu?..

M.C.A.-"Eşzaman" hiç bir şey çekilmemiş demektir. O baktığım görünüden o sırada hiç bir nesne alınmamıştır, yani satrançta hamle yapılmamıştır.

A.B.-Yani bu kuş tüylerinin doluşmasıyla mı ilgili eşzaman?

M.C.A.-Evet.

A.B.-Yoksa balkonun sıfatı mı?..

M.C.A.-Balkonun sıfatı, ama ötekilerle, "kuş tüyleri"yle birlikte. Balkon onlarla eşzaman.

A.B.-Yani kayıkla, deniz gibi mi?..

M.C.A.-Kayıkla deniz gibi. Fakat bu bütünlükten sonra nokta var. "Hüzün çekilmez" diyorum. Burada bir hüzün duyduğunu söylüyor ozan ve ona tahammül edemiyor. Şimdi bu görünüyle, görünüden birden bire duyguya atlanıyor. Bunu sık sık yaptığıma bilmem dikkat ettiniz mi? Yani bir betimleme; o nesneldir. Sonra öznel bir şey yani bir duygu, kendim. Bu ikisini sık sık yan yana getirmek bir karşıtlık doğuruyor. Bu karşıtlıktan bir şey çıkarmak istiyorum. Neyi çıkardığımı bilmiyorum. Burada da birden bire hüzün'e atlamak belki de bir bütünlük kurabilir gibi geliyor. Yani önce dış nesneler, sonra birden öznenin hüznüne katlanamıyorum. Bu iki şeyin bir araya gelmesi beni betimleyici olmaktan kurtarıyor. Zaten betimleyici olmak istemiyorum.

betimleyici olmak istemiyorum

N.K.-"Tanıdığım mumlar" diyorsunuz; "tanıdığım insanlar".

T.Y.-"Bütün mumları yakın".

M.C.A.-Peki ama, burada artık benim size bazı sorular sormam gerekiyor, "Tanıdığım mumlar" sizde nasıl bir izlenim bırakıyor?..

N.K.-"Ölüler" geliyor, hemen arkadan mum'la ölüm arasında bir ilişki...

T.Y.-Yani, daha önce yaşanmış olanın yeniden canlandırılması istemi yok mu?.. Burada da zaten "eşzaman" var. Yani bir eşzamanlık. Daha eskiyi de bir an'da birleştirmek. Fakat arkadan, "ölülerin bilinciyle arınmış"... "Ve geleceği onaramıyorum" geliyor...

N.K.-Bazı yerlerde "ve" de geliyor.

T.Y.-Ama işte, düşünce devam ediyor, bazıları söylenmiyor.

M.C.A.-"Ve" düşüncenin devamını gösteriyor.

N.K.-Hem nokta var, hem "ve" var...

T.Y.-Ama işte orada, noktayla "ve" arasında bir şeyler var ama, söylemiyor...

M.C.A.-Noktadan sonra "ve" ile başlamak... Düzyazı için söylediğiniz doğru, ama şiirde atlanmış bir cümle vardır, onun için "ve" ile başlanabiliyor.

N.K.-Bir yerde daha vardı o. "Ve güze inanabilirdim"...

T.Y.-Arkasından da "o bizim sayvan çocukluğumuzdu".

N.K.-Burada bir çelişki olmuyor mu?..

M.C.A.-Neden olsun? Demin konuşmuştuk, gelecek belki de bizim çocukluğumuzdur. Neden olmasın? Bunu isteyerek yapıyorum. Ve o çocukluk bu "aylak güzlerde" yaşanıyor. Nereden, nereye doğru? "Gelecekten geçmişe" doğru vakit tamamlanıyor. Fakat gerçekten buna inanmanızı rica ederim, buradan buraya atlarken, benim bilincimde, aklımda da demiyorum da, şiirsel aklımda süreklilik olduğu kesin.

A.B.-Bunu bir çizimle göstersek? Bir çizgi, bir de bu çizgiyi yukarıya ve aşağıya doğru kıvrılarak izleyen bir düşünce, bir dalga... Çizginin üstünde kalan kıvrımlar şiirin metnini oluşturuyor; çizginin altında kalanlar da oluşturuyor şiiri ama, yüze vuran değil de, okuyanda kalan sayısız olanaklar halinde hepsi. Hiç bir olanak da öbüründen daha ağır basamıyor...

M.C.A:-Bu bana, çok uyandırıcı bir şema gibi göründü. Ben de bunu bir şeye benzeteyim. Şiir ne olsa bilim üstüdür değil mi? Bilincimiz nedir bizim? Bunu bir deniz düzeyi kabul edelim, bilincimiz budur, bunun altında da böyle bir bilinç altımız var. Belki de Freud böyle anlatılabilir.

A.B.-Birleşme yolları burada altta, düzeyin altında...

M.C.A.-Şiirin belki de açıklanamayacak yanı bundan ötürüdür, diyorum. Sanıyorum ki şiirde bilinçaltı ya da bilinçötesi, rüyalardan daha fazladır. Çünkü rüyalarda biz edilgeniz. Burada bilinçliyiz, diyebilirim. Ama bu bilinç şu kadarcık işte.

A.B.-Rüyalarda biz edilgeniz, ama biz okuyucuları düşünürsen, şiirde de biz edilgeniz.

M.C.A.-Elbette. Peki ne kalıyor o halde yazarı bırakırsak? Okura şiirden ne kalıyor?..

A.B.-Şiirin kendisi kalıyor.

M.C.A.-Okur neden beğendim, beğenmedim diyor? Eksik bir şey hakkında neden böyle söylüyor?..

A.B.-Okur yaşadım, yaşamadım, diyebilir. Beğendim, beğenmedim, diyemez. Ya onu yaşayabilir, ya yaşayamaz...

M.C.A.-Ama herkes böyle düşünmez.

A.B.-Ama bunu başka türlü düşünmenin yolu yok ki...

M.C.A.-Var. Saçma der...

A.B.-Şiire, şiirle ilgisi olmayan bir anlam eklediyse ve ondan memnun kaldıysa, beğendim, diyor.

M.C.A.-İyi ya...

A.B.-Şiirle ilgili bir laf söylemiyor ki...

M.C.A.-Ama çoğunluk bu değil mi?.. Örneğin burada üstünde durduğumuz "eşzaman balkona./Hüzün çekilmez"i alalım. Pekâlâ anlamadım deyip çıkabilir bir insan bunun içinden. Asıl sorun okur için ortaya çıkıyor. Okurun ölçüsü ne olsun?.. Okur düşlerine bakar gibi mi baksın şiire? Çünkü düşlerini de beğenir yahut beğenmez. Çok sıkıntılı bir düş gördüm, ya da çok güzel bir düş gördüm, diyebilir. Düşlerini ayırabiliyor. Hiç de nedenini aramadan, çok tuhaf değil mi bu?.. Öyle bir şey diyebiliyor. Keşke şiire de öyle bakabilse. Müziğe ister istemez öyle bakmak zorunda.

A.B.-Başka çaresi yok. Ama programlı bir müzik oldu mu, onun daha hoşuna gidiyor.

M.C.A.-Daha hoşuna gidiyor ya da Çaykovski'den hoşlanıyor, bir şeyler anlatıyor ya...

A.B.-Evet, programlı müzik dediğimiz...

M.C.A.-Şaşırtmaca müziği bu gerçekte. Müzikten uzaklaştırıcı bir şey. Bana boyuna mektuplar geliyor, telefon da oldu. Sembolün aleyhine yazıyorum ya, çünkü sembol düşkünlüğü var, şiir okuyanlar da sembolü seviyorlar. Bir şeyin yerine başka bir şey kullanmayı sembol sanıyorlar. Boyuna yeniden sembolizm ne demektir, anlatmaya kalkıyorum, madem ki arzu var. Şimdi en son Almanya'dan bir mektup geldi. Diyor ki, peki diyorsunuz ki "Ağır ağır çıkacaksın bu merdivenlerden" şiirindeki "merdiven" düpedüz merdivendir, sakın başka bir şey zannetmeyin. Peki, Yahya Kemal'in **Sessiz Gemi**'sindeki "gemi", gemi midir? diyor. Ve "Baudelaire'in Balkonu" "balkon" mudur? Ona dedim ki, balkon'un ikinci kıtasını koydum, bu düpedüz balkondur dedim. Fakat, dedim, Yahya Kemal'in **Sessiz Gemi**'si gibi değildir. Hepimiz biliyoruz ki o ölüm. Ama bu da sembol değil, benzetmedir bu. Şiirin kötülüğü de buradan gelir. "Bir sessiz gemi kalkar bu limandan..." ne oluyorsun yani!..

A.B.-Yani şair beceriksiz bir insan değil, herhalde bir şey söylemek istese o şeyi adıyla söyleyebilir. Niçin söylemesin?..

M.C.A.-Niçin söylemesin de gemiye benzetsin?.. Bunun sembol zannedilmesi daha şaşırtıcı bir şey değil mi?..

T.Y.-Ama o biraz da yanlış eğitimden geliyor.

M.C.A.-Okullarda böyle öğretiliyor, bir de Divân şiirinin yanlış yorumundan geliyor Tahsin Bey... Çünkü Divân şiirinde servi-revan diyor, sevgilim demiyor. Mazmunla sembolü karıştırıyorlar, oysa mazmunla sembolün hiç alâkası yok ki; mazmun demek düpedüz sevgili demek. O söylenmiyor da "yürüyen ağaç" deniyor Acem şiirinde. Bizimkiler de onu taklit etmişler. Bunun sembolle ne ilgisi var? Divân şiiri, yani beyti demek istiyorum, düpedüz düzyazı. Hatta Bâki'nin bir beyiti var, diyor ki "Her yaneden ayağına altun akıp gelir"; sonbaharı anlatıyor. Buna bizim arkadaşlar bayıldılar. Bu modern bir şiir gibi değil mi? Fakat, hemen arkasından cümle tamamlanıyor. "**Eşcâr-ı bağ himmet umar cuybardan**" yani "bahçedeki ağaçlar akan sudan medet umarlar". Düzyazı değil mi bu?.. Altın da akıp geliyor. Öyle kalsa harika değil mi? Bütün beyitler böyle.

şiirde merdiven, düpedüz merdivendir.

A.B.-Biri doldurma...

M.C.A.-Veya cümleyi tamamlama.

A.B.-Oysa senin özelliğin araları silme.

M.C.A.-Şimdi burada bir tamamlama yok, belki de silme var. Belki de boşuna okumadım o beyiti. İşte, bizim Divân şiirinden koptuğumuzu belki bu gösterebilir. Öyle değil mi?..

A.B.-Evet... Şemadaki bu çizginin altında kalanlar...

M.C.A.-Evet, ben bunları eskiden atlamalar diye anlatıyordum. Örneğin "Yaprak"ta da

çıktı, konuşma yaptık dört beş kişi; "Akşam oldu bana bir cigara ver", bu söz şiir değil. Bunun arasında atılmış bir söz daha var. "Akşam oldu, içime gariplik çöktü, bana bir cigara ver", "içime gariplik çöktü"yü atlıyoruz. Konuşurken de yapıyoruz bunu. Şiirde tabiî yapacağız. Neden yapmayalım?..

A.B.-Senin şiirinde okuyanın şiirce yaşantısı hep bu atlanmışlar düzeyinde oluyor.

M.C.A.-Hayır, yalnız mısralarla yaşansın, diyorum, tam tersini söylüyorum. Gene ayıklanma lâfına geçeceğim. Demek ki bir yaşantı, yaşamış bir deneyim anlamında söylüyorum, özü çıkarılmış olarak var bu şiirde. Biz zaten geçmiş zamanı ondan dolayı şimdiki zamandan daha iyi görürüz. Çünkü şimdiki zaman çok karmaşıktır. İlerde nelerin ayıklanacağı belli değil. Onun için biz zamanımızı tanıyamayız. Geçmişi, ayıklanmış olduğu için, daha iyi tanıyoruz. Buradaki sabah gibi: şiir de ayıklanmış bir yaşantıdır. Gereksizler atılmıştır demek istiyorum.

A.B.-Ama, insan gereksizi de yaşamaz mı? Ayıklanmışı düşünür de, gereksizi yaşar bence.

M.C.A.-Peki, bana sorduğunuz soruları ben de size tersinden sormak istiyorum. Bana sorduğunuz sorular bu şiirin ortaya çıkmasındaki temel nedenlerdir. Peki, şiiri bir de estetik olarak ele almak gerek. Şimdiye kadar konuştuklarımız tekniğe ilişkin sorunlar. Bütün bu sorunlar bir şiirin hoşa gidip gitmemesini sağlamaz. Bu yöntemde estetik sonuca götürmeyen bir şey var, genel olarak söylüyorum. Bence en sağlam eleştiri bu. Çünkü üst tarafı çok öznel...

A.B.-Hoşuma gitti, gitmedi..

M.C.A.-Nurullah Ataç çıkar ortaya. O yanlış o. Gene de en sağlam budur. Buna yüzde yüz inanıyorum. Fakat bu da bir şeye götürmüyor. Yapıları veriyor da yapıların estetik değerini vermiyor, veremez de zaten.

A.B.-Zaten amacı bu değil. Yalnız şu var: yapısı oldu mu güzeldir.

M.C.A.-Ben de şimdi onu söyleyecektim.

A.B.-Başka bir çıkar yol yok: yapısı varsa, yani bir yapıya kavuşabilirse bu güzel, bugün değilse yarın güzeldir.

M.C.A.-Ben de bunun ortaya çıkmasını istiyorum. Yapıyı bulmak yeterli. Zaten eğer bir sanat, şiir, edebiyat eğitimi varsa, bu ancak yapıların ortaya çıkarılmasıyla sağlanabilir. O vakit bunun bir serserilik olmadığı anlaşılır. Çünkü hiç bir insan bir mimara serseri demiyor, çünkü yapı duruyor. Yıkılmıyor. O vakit mimari eğitimi yapılabiliyor. Eğer şiirin eğitimini böyle yapmassak, o vakit herkes diyebilir ki ben de şiir yazabilirim. Ve hoşuma gitmedi deyince, neden gitmedi diye kızabilir de.

A.B.-Fakat şu da var. Ne yazık ki, bu yapı üzerinde çalışanlar, hep belgelenmiş, tanınmış ve değeri saptanmış şiirler üzerinde uğraşıyorlar. Ben diyorum ki, kötü bir şiir üzerinde bir araştırma yapılsa, bir yapı çıkmayacak ortaya.

M.C.A.-O zaman da bunu neden olarak gösterebiliriz. Hiç beğendim, beğenmedim'e gerek kalmaz. Bir de şimdi senin açtığın konudan başka bir şey geliyor; hattâ iyi şairle kötü şair çoğu zaman ayırtedilemiyor bizim memlekette yüzde yüz. Başka memleketlerde bile oluyor bu. O vakit dediğin gibi kötü şair dediklerimizin üstüne bu incelemeleri yapmalı ve kötü şairlerin bir işe yaradıkları ortaya çıkarılmalı.

A.B.-İyileri anlatmaya yaramalı. Peki, bu konuda birşey soracağım sana. Madem kötü şairler gereklidir iyileri belirtmek için, bir şairin iyi bir dizesini belirtmek için kötü bir dizeye gereksinmesi yok mu şiirin de.

M.C.A.-Var.

A.B.-Sen kötü bir dize yazıyor musun?.. Ondan sonra gelen daha bir iyi görünsün diye?..

M.C.A.-Ahmet Haşim'de bu var. Birinci mısra başlıyor, o kızıl rengiyle hep başlar ya; ikinci mısra kötünün kötüsü, yani bir şair onu yazmaz. Dört mısralık bir kıta. Sonunda ne güzel bitiriyor. Düşündüm, yazdım da ben bunu. Şu kötülüğe bakın dedim, nasıl söyler bunu iyi şair. Fakat, dedim, öyle bir avlıyor ki bizi birinci mısrayla ve son mısrayla! Aradaki bir gürültü patırtıymış gibi geçip gidiyor.

A.B.-Birincisinin göz kamaştırması sürüyor...

M.C.A.-Baudelaire'de var böyle bir şey. Müthiş başlıyor Baudelaire, arada doğrusu katlanılmaz şeyler de geliyor, ama ancak büyük şair olmak lâzımdır bunu yapmak için.

A.B.-Belki de isteyerek yapıyor.

M.C.A.-Sanmıyorum.

A.B.-Bunu istemez mi bir şair?..

M.C.A.-İstemez.

A.B.-Hiç dikkati çekmeyecek yavan dizeler yazayım da arkasından olmaz güzel bir dize çıkarayım, demez mi?..

M.C.A.-Dikkati çekmeyecek olur, ama yavan yazayım diyemez. Çıkmıştır işte öyle o. Hamdi Bey'de de var, hem de en güzel şiirinde. "Ne güzel geçti bütün yaz/geceler küçük bahçede"; şimdi bir defa kurmuş şiirini, en güzel şiiri. "Sen zambaklar kadar beyaz ve ürkek bir düşüncede,/sanki mehtaplı gecede hülyan eşiği aşılmaz bir saray gibiydi bize/hapsolmuş gibiydim bense/bir çözülmez bilmecede/ne güzel geçti bütün yaz geceler küçük bahçede." Şimdi diyor ki, sanki mehtaplı gecede hülyan eşiği aşılmaz bir saray gibiydi bize, "hapsolmuş gibiydim bense". Bundan rahatsız oldum, Hamdi Bey değiştirmeye kalktı. "Hülyan eşiği aşılmaz bir saray olmuştu bize", o vakit "gibi"yi attı değil mi? Halbuki "hapsolmuş", yine "olmuş"la gidiyor aşağıda, kurtuluş yok. Bir baktı, vazgeçti ve iyi de etti, çünkü şiir güzel. Bakma ben o yazıyı yazdım ama şiir kötüdür demiyorum ki! Ba-

yaban'da teknik ve ideoloji

Berna MORAN

Yaban, ya aydın ile köylü arasındaki uçurumu içtenlikle dile getirdiği, bu yarayı cesaretle deştiği ve Anadolu köylüsüne ait gerçekleri bütün çıplaklığıyla önümüze serdiği için çok övülmüş, ya da tek yanlı olduğu, gerçekleri çarpıttığı ve köylünün yalnız olumsuz yönlerini anlattığı için eleştirilmiştir. Tartışılan sorun hep şu olmuş: Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun sergilediği köylü gerçeğe uyuyor mu uymuyor mu? **Yaban**'ı roman olarak ele alıp inceleme çabaları yok denecek kadar az. Oysa Türk romanı tarihinde önemli bir yer tuttuğunu, etkileyici ve çarpıcı olduğunu inkâr eden de yok. Anlaşılan romanın bu çarpıcılığını içeriğine borçlu olduğu düşüncesi yaygın. Belki bundan ötürü **Yaban**'ı bir roman dahi saymakta kuşku beslendiğini görüyoruz. Burhan Ümit Toprak, "bir romandan ziyade essai'ye benzediğini" söylüyor (1). Reşat Nuri Güntekin, "sanat kaidelerine göre en itinasız yazılmış" eser dedikten sonra yine de kendinde doğurduğu "heyecan ve teessürün" şiddetinden söz ediyor (2). Öyle sanıyorum ki **Yaban** bugün için de etkileyici bir roman, ama bu etkisini sadece içeriğine borçlu değil. Bundan ötürü bu yazıda amacım hem Karaosmanoğlu'nun köylüye karşı (tartışmalar yaratan) tutumunun nedenini açıklamaya çalışmak, hem de bu tutumu dile getirirken, romanın etkili olmasını nasıl sağladığını, ne gibi yollara başvurduğunu araştırmak.

◆◆◆

Yaban'da, itinasız yazıldığı kanısını uyandıran ya da romandan çok essai'ye benzetilmesine ve eleştirmenlerin dikkatinin içeriğe çekilmesine neden olan şey belki de **Yaban**'ın roman türünün en önemli özelliklerinden yoksun görünmesi. Bir olayörgüsü yok; Ahmet Celâl'in üç yıl süreyle, köyde tanık olduğu dağınık, birbiriyle ilintisiz olayların sıralanmasıyla gelişigüzel düzenlenmiş izlenimini uyandırıyor. Dolayısıyla belli bir gerilime, bir gelişime, bir bütünlüğe de sahip değil. Yazarın, eleştirmenler tarafından kullanılan bir deyimi ile "bölük pörçük". Ama ilk bakışta edinilen bu izlenim yanlış. Dikkat edersek görürüz ki romandaki olaylar iki planda yer alıyor: ön planda, köydeki dağınık, tek tek olaylar sıralanırken, arka planda başka bir olay gelişiyor: Kurtuluş Savaşı... Arka plandan yavaş yavaş ön plana geçen ve gittikçe daha fazla yer tutan bu olayın oynadığı rol, kuruluş bakımından da, romanın anlamı bakımından da önemli. Kuruluş bakımından önemli, çünkü, hem bir gelişim çizgisi oluşturuyor hem de romana bir bütünlük kazandırıyor. Anlam bakımından da önemli oynadığı rol, çünkü aydın ve köylü arasında artan bir uzaklığın asıl nedenini oluştururken romanın anlamıyla ilgili ikinci bir gelişim çizgisi yaratıyor. Ön ve arka planların birbirine bağlanmasını sağlayan öğe ise Ahmet Celâl'in kişiliği, çünkü Ahmet Celâl'in kendisi iki planda yaşayan bir adam. Gerçi bu subay Birinci Dünya Savaşı'nda sağ kolunu kaybettiği için Kurtuluş Savaşı'na katılamamış ve mütareke İstanbul'unun havasına dayanamadığı için, gelip emir eri Mehmet Ali'nin Porsuk çayı dolaylarındaki köyüne yerleşmiştir, ama dünyadan elini eteğini çekmiş bir adam değildir. Hayatını köyde sürdürürken "bütün varlığımla cephede yaşıyorum" (s. 129) diyen Ahmet Celâl'in aklı fikri Kurtuluş Savaşı'ndadır. Böyle olunca, ıssız Anadolu yaylalarının içindeki bu sessiz köy hayatına savaş tema'sı rahatlıkla, hattâ kaçınılmaz bir şekilde girer. Ama başta, uzakta geçen bir olaydan seyrek alınan haberler şeklinde. Böylece, İstanbul gazetelerinden, kasabaya gidip gelen muhtardan,

1. **Yaban**. Baskıya hazırlayan Atilla Özkırımlı, Birikim yayınları, 1977. s. 270. Yazıda metin olarak bu baskı kullanılmıştır.
2. Aynı eser. s. 262.

şından şiir tutmuş bir kere. Tutturmuş, o arada ne olursa gidecek.

A.B.-Kafaya da koymuş, sonunda o dizeyi tekrarlayacak.

M.C.A.-Onu da kafaya koymuş...

A.B.-Demek ki böyle hesaplamalar da oluyor. İş o ilk dizeyi tutturmada. Buna Valéry "Tanrı'ların bağışı" diyor. Böyle bir şey var mı?..

M.C.A.-Tanrı'ları katmasından başka çare yok ama, kendi deneyiminden söz ediyor. Sanıyorum ki, şiir yazılmadan önce böyle bir şey var. Ben de ona benzer bir lâf ediyorum, sanki şiir bütünüyle varmış gibi... "Tanrı'ların bağışı" dediği ilk mısra. İlk mısra için söylüyor. Ben tümünün şeması için söylüyorum. Nereden gelip nereye gideceğini biliyorum gibi geliyor bana. İlk güçlük sesi yakalamak. Biliyorum da, o sesin ne olacağını tahmin de ediyorum. Onu bulduktan sonra iş rahatlıyor.

A.B.-Sesle gidiyorsun.

M.C.A.-Sesle gidiyorum evet. Bir ses yakalarsam eğer, onun ses ine olabilir diye düşünüyorum. O sesi yakaladım mı, o ses beni yavaş yavaş götürüyor.

A.B.-Valéry de sesten yakalıyor şiiri. "İçimde öyle bir ritim vardı," diyor, "on gün taşıdım bunu, ne olduğunu buldum sonunda: on heceli bir dizeymiş!..." diyor...

M.C.A.-Ben yeni şiirlerimden birine şöyle başladım. Özenecek bir şey mi var bu mısrada? Hayır yok ama bunu arıyordum, bulduktan sonra içim rahat etti. "Dönebilir miydik donuk güllerle." Neden bunu arıyordum? Sözlerini demiyorum, ama böyle bir sorulu cümle arıyordum.

A.B.-Bu ilk dize ne gibi bir şeyi karşılamalı ki bir hareket noktası olsun?.. Hepsi bir hareket noktası olamıyor. O ilk dizenin yapısında, şiir boyunca patlak verecek bir iç gerilim olmalı ki, şiir yürüsün. Yani bir çekirdeğin gücünü taşıması gerek.

M.C.A.-Daha oraya girmeden biçime ait bir şeyle devam edeyim. Bu şiir üçer mısralık. Birinci mısra ile üçüncü mısra kafiyeli. Üçüncü mısra da "adanacak gün yitiverdi böyle".Şimdi, ondan sonra gelen her üçlükte mısra olarak, bir birinciyi, bir üçüncüyü kullanacağıma daha önce karar verdim.O yolumu açtı ve daha çok ikinci mısralarda söyledim söyleyeceğimi. Bu bir biçimdir, anlam manlam değil.

A.B.-Valéry de bir sarkaca benzetiyor zaten şiiri: Ses ile anlam arasında sürekli gidip gelen bir sarkaç.

M.C.A.-Bir de "Sen kafesi yap, kuş gelir" diyor.

A.B.-Pascal da "Ellerini kavuştur inanç gelir" demiş.

M.C.A.-Evet, "şiir yazmak" diye eski şiirlerimden biri var. Kimi bir anlamdan yola çıkarım, aç kalmış güzel bir kurttur o. Kimi bir sözcükten... Şimdi demek ki iki yol var. Anlamdan yola çıkma var, ama o aç bir kurttur, ne olduğu belli değildir demek istiyorum. Ama bir sözcükten yola çıkarsak belki daha iyi...

A.B.-Şiirini, Valéry'nin "Tanrı'ların bir bağışı" dediği bir sesten, ya da bir dizeden, ya da bir sözcükten yola çıkarak kurduğunu söylüyorsun. Eleştiride bir kural vardır, ben çok tutarım bunu; bütün diyeceklerimizi dedikten sonra, bize bunları dedirten şiire dönmek. Onun için istersen, az önce sözünü ettiğin şiiri okuyarak konuşmamızı bitirelim. Sanırım, bir ozana teşekkür etmenin en uygun biçimi de budur. ◇

A D A K

Dönebilir miydik donuk güllerle,
Nemli göklerindeyken mevsim,
Adanacak gün yitiverdi böyle.

Yolda arpalar gibi döküldükçe,
Tartıya kalmaz sözcüklerim,
Dönebilir miydik donuk güllerle!

Ayrık gibi sürer geçmiş gelende,
Ben yağmurun kum saatiyim,
Adanacak gün yitiverdi böyle.

Testide şarap köpürürcesine,
Arınacak nem kaldı benim,
Dönebilir miydik donuk güllerle!

Nice göğün düşüp öldüğü yerde,
Taşın ilkçağıdır yüreğim,
Adanacak gün yitiverdi böyle.

Çıtırtılarla bölünüyor gece,
Kuru böcekten bir değişim.
Dönebilseydik yabanıl güllerle?
Adanacak gün yitiverdi böyle.

Melih Cevdet ANDAY

köye gelen aşar memurundan vb. alınan savaşla ilgili haberler, köye dair anlatılanların arasına serpiştirilmiştir. Sonra sonra savaşın belirtileri gözlemlenmeye başlar: Mehmet Ali ile başka köylülerin askere alınması, cephane taşıyan kağnı kafileleri, yaklaşan düşmandan kaçarak göç eden insanlar, köyden geçen subay ve askerler. Savaş köye yaklaşırken somutlaşır ve bir an gelir düşmanın top sesleri işitilir, uçakları görülür ve nihayet bir sabah düşman birliği köye girer. Böylece savaş yaklaştıkça somutlaşarak, şiddetlenerek doruk noktasına ulaşan bir gelişim çizgisi oluşturur. Fakat bu temanın işlevinin yalnızca biçimsel olmadığını söylemiştim.

Romanın hemen hemen yarısından itibaren savaşla ilgili haberler, konuşmalar ve olaylar ön plana geçerken buna koşut olarak Ahmet Celâl ile köylüler arasındaki ilişkinin niteliğinde bir değişiklik göze çarpar. Başta Ahmet Celâl nedir onlar için? Sadece bir yaban. Onlar da Ahmet Celâl'in gözünde kendisinden çok farklı, cahil ve ilkel insanlardır. Buna rağmen Ahmet Celâl umutludur biraz; köylüleri kendine alıştırmak, ısındırmak ister (s. 54). "Bir köylü nasıl yaşarsa öyle yaşayacaktım. Tamamiyle onlara karışacaktım" (s. 93) der. Ne var ki aralarındaki uçurum kapanmak şöyle dursun açılır daha da. Nedeni, köylünün Kurtuluş Savaşı karşısındaki tutumu. Ahmet Celâl ilk defa savaştan söz açıp düşmanın İzmir'i aldığını, yurdun işgal edilmekte olduğunu söylediği zaman köylüler bu konuya hiç ilgi göstermezler. Ama savaş üzerine konuşmalar romanda yer aldıkça görürüz ki köylüler Mustafa Kemal kuvvetlerine karşı bir tutum içine girmektedirler. Çünkü düşmanın, Halife adına onları Mustafa Kemal'den kurtarmağa geldiğine ve Avrupa denen bir kraliçenin de savaştan sonra İslâm dinini kabul edeceği yolunda işlenen propagandaya kapılmışlardır. Ahmet Celâl'i çileden çıkaran köylünün bu tutumudur. Savaş köye yaklaştıkça (savaş tema'sı ön plana geçtikçe) Ahmet Celâl ile köylüler de uzaklaşırlar birbirlerinden ve nihayet öylesine koparlar ki, artık Ahmet Celâl'in köylülere karşı duygusu bir nefret ve tiksintidir. Köylüler ise onu düşman belleyecek kadar aleyhine dönmüşlerdir. "Sanki zaptetmek isteyen düşman benim, teslim olmak istemeyen kale burasıdır" (s. 199) diye yakınır Ahmet Celâl. Düşmanın köye girmesi bile durumu düzeltmez, tersine, "felaket bile bizi birleştiremedi. Aramızdaki uçurumu belki daha ziyade derinleştirdi" (s. 223). Köye gelen 'yaban' artık yan gözle bakılan bir düşmana dönüşmüştür ve Ahmet Celâl, köylülerin kendisini linç etmediğine şaşacak hale gelmiştir. Ahmet Celâl ile köylüler arasında genişleyen uçurum, bir olayörgüsünden yoksun görünen romanda, savaş tema'sına koşut olarak gelişen, aşamaları olan, yavaş yavaş şiddetlenerek doruk noktasına ulaşan bir çatışmanın var olduğunu meydana koyar.

◆◆◆

Bu açıdan bakınca romanın tezi konusunda biraz değişik bir vurgulama çıkıyor ortaya. Aydın ile köylü arasındaki uzaklığın romanın tezi olduğunu ileri süren eleştirmenler, bu kopukluğu, Osmanlı döneminde olduğu gibi, yalnızca kültür ikileşmesinden doğan bir kopukluk gibi görüyorlar. Karaosmanoğlu bunu da dile getiriyor kuşkusuz, ama **Yaban**'da vurgulanan karşıtlık, vatanı kurtarmak için savaşan ilerici aydınlarla Kurtuluş Savaşı'na inanmayan gerici köylüler arasında. Ahmet Celâl ile köylüleri ayrı dünyaların insanı yapan, okumuş kentli ile cahil köylü arasındaki farktan çok, bu ikisinin Kurtuluş Savaşı karşısındaki farklı tutumlarıdır. Ne diyor Ahmet Celâl? "Türk **entellektüeli** (altını ben çizdim) yedi devlete harp açmıştır... Türkiye'nin karanlık semalarında Mustafa Kemal adı bir şafak yıldızı gibi parlıyor. Bunun etrafında bazı peykler beliriyor... Fakat inanılacak şey değil. Ben savaşı istemeyenlerin arasında yaşıyorum (s.103. 104). "Vatan delisi, millet divanesi" Ahmet Celâl'in köylüler arasında böylesine yapayalnız kalmasının nedeni onlarla paylaşamadığı bu ideadır. Durmadan bu temayı işler Karaosmanoğlu. Daha önce askerlik yapmış olduğu için Ahmet Celâl'e öbür köylülerden bir gömlek daha yakın olan Bekir Çavuş ile de aralarında şöyle bir konuşma geçer örneğin:

— "Biliyorum beyim sen de onlardansın emme...

— Onlar kim?

— Aha, Kemal Paşa'dan yana olanlar...

— İnsan Türk olur da, nasıl Kemal Paşa'dan yana olmaz?

— Biz Türk değiliz ki, beyim

— Ya nesiniz?

— Biz İslâmız, Elhamdüllilah... O senin dediklerin Hayrnana'da yaşarlar."

Gerçi savaşta dövüşenler, ölenler yine bu köylülerdir, ama onlar aydın subayların yönettiği bilinçsiz bir sürüdür Ahmet Celâl'e göre. Yedi devlete savaş açmış milliyetçi aydınlar var, ama gerçek millet yok.

"Eğer bize zafer nasip olsa bile, kurtaracağımız şey bu ıssız topraklarla, bu yalçın tepelerdir. Millet nerede? O henüz ortada yoktur ve onu bu Bekir Çavuş'lar, bu Salih Ağa'lar, bu Zeynep Kadın'lar, bu İsmail'ler, bu Süleyman'larla yeni baştan yapmak gerekecektir" (s. 201).

Aydının görevi kurtarmak, adam etmek,

bilinçlendirmek. Karaosmanoğlu'nun aydın ile köylü arasındaki ilişkiyi **Yaban**'da böyle değerlendirdiğini gösteren ilginç bir kanıta daha değinmek istiyorum.

Sodom ve Gomore gibi romanlarında olsun, başka yazılarında olsun, kişilerin ve olayların Karaosmanoğlu'nun kafasında sık sık **Kutsal Kitap**'takilerle çağrışım yapması bu eserin kendisini çok etkilemiş olduğunu gösterir. **Yaban**'da bu çağrışımlara, benzetmelere, yapılan alıntılara dikkat edersek görürüz ki Türkiye'deki durumla **İncil**'de anlatılanlar arasında bir koşutluk kuruluyor. İsa, Yahudileri gerçek imana getirmeye, onları kurtarmağa çalışır ve bir direnme ile karşılaşır. Kurtuluş Savaşı sırasındaki Türkiye'de de İsa gibi kurtarıcılık görevini üstlenmiş bir Mustafa Kemal ve yandaşları vardır, ama onların görevi tabiî dinsel değil, ulusaldır. Karşılarında, onlara ve ulusa değil, İstanbul'a, Halife'ye inanan bir kitle var. Bu koşutlukta Mustafa Kemal'in İsa'nın yerini aldığı açık.

İncil'de İsa kendini iyi bir çobana benzetir ve etrafındakilere iyi çoban ile kötü çoban arasındaki farkları açıklar. İyi çobanın koyunlarını kurttan korumak için, canını vereceğini söyledikten sonra, kendisine inanmayanlara der ki:

"— Siz iman etmiyorsunuz; çünkü koyunlarımdan değilsiniz. Koyunlarım sesimi işitirler, ben de onları tanırım ve ardımca gelirler; ben onlara ebedi hayat veririm; onlar da helak olmazlar ve kimse elimden kapmaz." (**Yuhanna İncili X**, 26-28)

Luka İncili'nde de İsa çobana benzetir kendini. Bundan ötürü de, bilindiği gibi, Batı edebiyatında ve sanatında 'çoban' İsa'nın simgesidir. **Yaban**'da bu simgeyi kullanır Karaosmanoğlu.

"Hani çoban nerede? Çoban, Ankara'nın yalçın kayası üstünden sesleniyor, sürüyü toplamaya çalışıyor. Sana selam ey mübarek çoban, gazan mübarek olsun! Fakat günün birinde sürünü topladığın zaman ben onun içinde bulunabilecek miyim?" (s. 146).

Görüldüğü gibi Mustafa Kemal de İsa gibi sürüsünün başına geçmiş, onları kurtarmaya çalışan bir çoban. Böyle olunca, Kemalistler de yeni mezhebe katılan havarilere benzese gerek. Nitekim öyledir de. Ahmet Celâl köyden geçen Kemalist subaylardan söz ederken "bunlar bir ordunun alelade subayları olmaktan ziyade yeni bir mezhebin öncüleri gibidir" (s. 104) der. Ahmet Celâl'in kendisi de bir Kemalist değil mi? Ona inanmayanlar da İsa'ya inanmayanlar gibi onu düşman belleyip linç edecek hale gelmemişler midir? Ama İsa kendisini çarmıha gerenleri bağışlar çünkü, onlar ne yaptıklarını bilmiyorlardır. "Ey baba, onları bağışla; çünkü ne ettiklerini bilmiyorlar" (**Luka İncili** XXIII, 34). Ahmet Celâl de, düşman köyü yakıp yıkarken, o "mahşer gününde" köylüleri bağışladığını söyler çünkü "bunların hiç biri ne yaptığını bilmiyor" (s. 326). Karaosmanoğlu'nun "ne yaptığını" sözcüklerini metinde tırnak içine alması **Kutsal Kitap**'a gönderme yaptığının açık kanıtı.

Zaten bu çorak Anadolu toprağı Kenan diyarının çölleri gibidir ve "Burada Türk milleti çölde Beni İsrail'i andırır" (s. 191). İsrail kabilesi, peygamberlere kulak asmayarak Tanrı'nın sözünden çıktıkları, günaha saptıkları zaman Tanrı'nın gazabına uğrar, feci şekilde cezalandırılırlar -Sodom ya da Gomore kentlerinde olduğu gibi. Ahmet Celâl köyde düşmanın top seslerini ilk işittiği zaman yaklaşan felâketi böyle bir cezalandırmaya benzetir. "Sanki bir kıyametin yaklaştığına şahit olmaktayım. Tevratî efsanelerde türlü türlü tarifleri okunan ilâhî ukubetlerin, ilâhî gazapların bir tanesi de, sanki şu anda vukubulmaktadır" (s. 190-191). Daha ayrıntılara girersek bu çeşitten benzetmelerin, çağrışımların az olmadığını görürüz. Örneğin Ahmet Celâl köyde tek dostu Küçük Hasan'a, Yakub'un oğullarından biri olarak bakar: "fakat ona ancak bir **allegori** nazariyle bakardım. Yakub'un oğullarından biri" (s. 150). Görüldüğü gibi Karaosmanoğlu Türk milleti ile Beni İsrail arasında genel bir koşutluk kurduktan başka özellikle kurtarıcı İsa ile Mustafa Kemal arasında da bir koşutluk kuruyor. Evet, eğer istersek biz de **Yaban**'daki bazı ilişkilere bir alegori olarak bakabiliriz, ama Karaosmanoğlu okurdan bunu bekliyor muydu yoksa sırf kendince hoş bulduğu ve sevdiği için mi bu koşutluğu kullandı, bilmiyorum. Açık olan bir şey varsa, o da kurulan bu koşutluğun **Yaban**'daki aydın - köylü ilişkisine Karaosmanoğlu'nun hangi açıdan baktığına ışık tuttuğu.

◆◆◆

Göstermeğe çalıştığım gibi **Yaban**'ın kuruluşunda gözlemlediğimiz iki çizgi (savaş tema'sının yavaş yavaş ön plana geçerek gelişmesi ve buna koşut olarak Ahmet Celâl ile köylü arasındaki uçurumun derinleşmesi) köylünün cehaletini, yobazlığını ve bilinçsizliğini belirtmek amacına da hizmet ediyor. Bu kalın çizgilerin yanı sıra romanın dokusuna bakacak olursak, aynı amaca başka bir yoldan daha varılmağa çalışıldığını gözlemleriz. Sözünü ettiğim doku, atmosfer sorunu ile ilgili. Gerçekçi ve özellikle doğalcı romanda yazar genellikle mekânı ve çevreyi (ev, oda, bahçe, doğa), ayrıntıları dikkatle işliyerek betimleyebilir. Çünkü güdülen amaç romanda anlatılanların gerçek hayatta geçiyormuş sanısını uyandırmaktır. Ama bazı romanlarda da yazarın mekânı, çevreyi betimlemekten maksadı, her şeyden önce, bir atmosfer yaratmak ve okurda bir takım duygular uyandırarak onu etkilemektir ki daha çok

romantik, gotik türlerde raslarız buna. **Yaban** bu bakımdan gerçekçilik peşinde değildir. Köyün coğrafyası, evlerin konumu, içleri ya da kahvenin yeri, vb. bunları gözümüzde canlandıracak biçimde betimlenmez.Köy hakkında verilen bilgi, okuru etkileyecek bir duygu yükü taşıyan, kasvetli hattâ iğrenç bir atmosfer yaratmaya yöneliktir. Böyle bir atmosfer, tabiî, kişiler ve olaylarla da sağlanabilir. Nitekim **Yaban**'daki kişiler, davranışlar, duygular vb. hep çirkin ve gönül bulandırıcıdır. Köylüler arasında gülen insanlara, güzel, soylu bir davranışa, temiz, mutlu bir aşka, saf bir dostluğa raslamayız. Köyde çirkin ve pis olmayan, kokmayan bir insan bulamazsınız. Ne var ki Karaosmanoğlu istediği atmosferi yaratmak için bu kadarla yetinmiyor ve belki romandan çok şiir tekniğine yakın bir teknikle, yani çağırışımlar, benzetmeler, imgeler ve simgeler ile dokunmuş bir üslup sayesinde bu atmosferi daha da yoğunlaştırmayı başarıyor.

Bu tekniğin baş ilkesi, sert, çorak ve kokuşmuş bir doğa ile köylüleri bütünleştirmek, onları doğanın bir parçası yapmak. Bunun için çeşitli yollara başvuruyor Karaosmanoğlu. Bunlardan biri olumsuz nitelikleri hem doğaya hem insanlara vermek suretiyle o niteliği yaygınlaştırmak ve atmosferin bir öğesi haline getirmek. Romanın dokusu ile ilgili bu tekniği açıklamak için alıntılara biraz fazla yer vermek zorundayım.

Yaşamdan çok ölümle çağrışımlar, yapan bu çorak doğada eksik olan şey hayattır, harekettir. Yazar bu ölü hareketsizlik duygusunu romana yaymak için bir takım sıfatları doğayı betimlemek için tekrar tekrar kullanırken, insanları da aynı sıfatla anlatarak onları adetâ doğanın bir uzantısı haline sokar. 'Donmuş' sıfatı ile örneklendireyim. "Orta Anadolu'da bir köy, donmuş bir konaktır. Burada mesafe sizi yutmuştur. Siz mesafe içinde dehşetten donmuşsunuzdur" (s. 48). Ya da "ıssız yayla... donmuş bir boz denizi andırıyor... Sanki bu yerlerden hayat ebediyen çekilmiş gibidir" (s. 190). "Bu donmuş âlem" içinde sevinçli bir yüz göremezsiniz,çünkü doğa gibi insanların gönülleri de "donmuş ve kör olmuştur" (s. 59). Sayfa 117'de şunları okuyoruz: "Hakikaten burası aydan farklı bir yer değildir. Aynı cansızlık, aynı donukluk. Her şey taş kesilmiş gibi, ne bir ses ne bir hareket". Ama taş kesilen yalnız doğa değil;elli sayfa ileride bakıyoruz Emeti kadın da "tarihin bir noktasında donmuş taş kesilmiş bir insandır" (s. 162). Anlaşılan okurda uyandırılmak istenen izlenim, ıssız ve donmuş bir doğa atmosferi içinde köylülerin de taş kesilmiş gibi ruhsuz ve cansız olduğu. Gelin olan kız bile "bir hamam bohçası" kadar "cansız" değil mi? (s. 51).

Doğa ile insanların paylaştıkları başka bir özelliğe, hastalığa bakalım. Romanda ikide bir olumsuz nitelikleriyle karşımıza çıkan Porsuk çayı bu defa işleyen bir yara manzarasını alır. "Hiç suyu görünmez. Tâ yanına gittiğiniz zamanda bile, o, suyun cana can katan serinliğini ve rengini bulamazsınız. Boz topraklar orada çürümüş ve pıhtılaşmış sanılır. Elinizi soksanız, günün hangi saatinde ve hangi mevsimde olursa olsun bir cerahat gibi ılıktır." (s. 45). Su gibi toprak da iğrenç ve gizli bir hastalığa yakalanmış sanki. "Ve tepeler... Ve tepeler birer urdur... üzerinde yaşadığım bu toprak ya içindeki gizli bir dert ile şişip çatlayacak,ya da,bir dehşetli gürültü ile yerin dibine doğru çöküp gidecektir" (s. 45).

Köye gelince,burası da "bir illet ve sakatlıklar yuvası" (s. 32). Mehmet Ali'nin anası topal. Bekir Çavuş'un kızı Zehra kör, Salih Ağa'nın oğlu kamburdur ve kalçasında "bir dert", yumruk kadar bir ur vardır. Bunlardan başka, iki meczubu, bir de cücesi var köyün.

Yazar bu iğrenç atmosferi pekiştirmek için koku öğesini de doğaya ve insanlara yayar. "Bulaşık suyu, ahır ve umumî abdesthane kokularını andıran bir taaffün bu havaya bir boğucu gaz fecaati vermekte" (s. 114). "Köy bataklıkta uyuz manda gibi kokuyor" (s. 37). "Ve ne koku! Bütün tabiat tezek kokuyor" (s. 117). Ya insanlar? Onlar da "baştanbaşa keçi ve teke kokan bir kalabalıktır" (s. 254). Köye gelen şeyh teke kokar (s.68). Köyün kadınları da fena kokarlar herhalde (s.52). Hattâ Ahmet Celâl'in odası bile "pis ve lizol kokuludur" (s. 134). Porsuk çayının suyu "akar balçıktır" kokar "leş gibi" (s. 62). Ve yazara göre köylüler de "balçıktan insanlar"dır (s. 95).

Yaban'da dikkati çeken bir nokta da hayvan benzetmeleri. Diyebilirim ki hiç bir romanda insanları anlatmak için hayvanlara bu denli çok başvurulmamıştır. Bu köyün insanları "her biri kendi yuvasında kunduza dönmüş" (s. 237), "yarı çıplak köstebek yuvalarında" (s. 58), toprak ve taş kovukları içinde "hayvanlarla haşır neşir" yaşarlar. Yazarın burada amacı doğayla insanları bütünleştirmekten çok, köylülerin ilkelliğini, içgüdüleriyle yaşayan hayvanlar gibi doğaya yakınlıklarını vurgulamak. Ahmet Celâl gönül verdiği Emine'yi güzel bir Van kedisine benzetirken kızın bir kedi kadar doğaya yakın olduğuna ve bir kediden daha akıllı sayılamayacağına işaret eder (s. 135). Hayvana en sık benzetilen, iki kişi var romanda: Emine ile evlenen İsmail ve kurnaz Salih Ağa. Bu sonuncusu kâh bir ava doğru yaklaşan tilki, kâh yuvasına kaçan bir sansar, kâh tuzağa düşmüş bir çakaldır. İsmail ise, yerine göre, sakat bir keçiye, mısır tavuğuna, bir tarla faresine, genç bir gorile, dayak yemiş kediye benzer. Yazar İsmail'den öylesine nefret eder ki, kişiliğini anlatmak için hayvan benzetmelerinin en iğrencini ona layık görür. Babası askere gittikten sonra

İsmail'in karakteri değişmiştir. Ahmet Celâl bize bu değişikliği şöyle anlatıyor: "kabuk yarıldı, içinden çıkan hiç birimizin tanımadığı yeni yaratık, bir salyangoz gibi esrarlı, cıvık ve 'sinik'tir. Bir yanından dokunulduğu vakit, sertleşir, 'anten'lerini uzatır ve elinizin üstüne sümüğünü bırakır" (s. 107).

Köydeki en tiksindirici manzaralardan biri de Bekir Çavuş'un kör kızı Zehra'yı tarlada yalnız yakalayan kambur oğlanın, kıza canavarca musallat oluşudur. Bu saldırıyı, bir yılanın kurbağayı yutmaya çalışmasına ya da dev kadar kocaman bir örümceğin bir pervanenin etrafında ağını örmesine benzetir Ahmet Celâl (s. 97).Daha bir çok benzetmeler var ama hepsini vermemize gerek yok. Ancak listede çekirge, kaplumbağa, karınca, tırtıl, tavuk, solucan, geyik kurt gibi hayvanların da yer aldığını söylemekle yetineyim.

Romanda ilginç bir şekilde kullanılan doğa öğelerinden biri de bitkiler. Bir karşıtlığı simgeleyen iki tür bitki var **Yaban**'da:kurulukla, çoraklıkla çürümüşlükle çağrışım yapan; bir de hayat, güzellik ve canlılıkla çağrışım yapan bitkiler. Merhametsiz bir üvey anaya benzetilen bu topraklar üzerindeki bitkilere bakacak olursak ne görürüz? "Yetim boyunlarını" büken, "hazin hazin köklerine bakan", "iki karış yükselmeden sararmış" zavallı ekinler (s. 91, s. 84); sünepe, miskin ve biçare ağaçlar (s. 62). Doğadaki bu çoraklığı yaygınlaştırmak için Karaosmanoğlu bu kez bitkileştirir köylüleri. "Bu ısırganlar, bu kuru dikenler" dediği köylüler de bu çorak ülkede "yabani ot gibi" bitmiş kuru bitkiler olurlar (s. 148). "Eli ayağı, bir ağacın henüz topraktan sökülmüş köklerine" benzeyen Zeynep Kadın'ın "vücudu bir meşe kütüğünden" farksızdır (s. 54). Ve boğazından çıkan cümleler bile "bir tutam çalı gibi sert ve dikenli"dir (s. 79). Emeti Kadın ise başka bir meşe kütüğü. Ayrıca yüzü "bir bostandan koparılmış gibi toprak ve çamurla bulanmış" bir karnabahar göbeği (s. 149). Mehmet Ali'nin küçük yavrusuna gelince, "yarı toprağa karışmış döğlek cinsinden sürüngen bir nebat"ı anımsatır Ahmet Celâl'e. Bitkiler yoluyla verilmek istenen bu 'kurumuşluk' köylülerin bedenlerine özgü bir şey değil. Onlardan "sevgi, şefkat ve insanlık namına" bir şey bekleyemeyiz, çünkü "bu iklimin çoraklığı ruhlarını kurutmuştur" (s. 237).

Bu çorak ülkede iki şey, hayat, canlılık, güzellik ve sevgi simgesidir: yeşil ağaç ve su. Ahmet Celâl yalnızlığı içinde, sevebileceği bir kadının eksikliğini duyduğu zaman bu gereksinmeyi su, gölge ve yeşillik gereksinimiyle bir arada duyar (s. 49) ve yürüyüşe çıktığı bir gün, sonra aşık olacağı Emine'ye raslar.Romanın olumlu iki kişisinden biri olan Emine ile bu karşılaşma çok başka bir doğa dekoru içinde yer alır.Ahmet Celâl ilk defa,içinden berrak bir derenin aktığı bir kavak korusunda bulur kendini. Uzun yeşil ağaçları ve temiz berrak suyu ile bu koru, bildiğimiz çorak, cansız, çirkin doğadan apayrı bir yerdir, "çölde bir vahadır" sanki (s. 62). Güzel Emine'yi ilk gördüğü yer böyle bir yerdir işte ve kız "bir **ağacın** arkasına saklanmış", Ahmet Celâl **"suya** eğilmiş" (altlarını ben çizdim), aralarında kısa bir konuşma geçer. Ahmet Celâl daha sonraki sayfalarda Emine'den söz ederken yine hayvan ve bitki benzetmelerine başvurur, ama bu kez bitki kuruluk ve çirkinlik çağrışımı yapmaz. Emine "körpe bir söğüt dalı"dır (s. 110); "bir yabani çiçek"tir (s. 83); ya da "dikenlikler, çalılıklar arasında bir dağ gülü" (s. 111). Daha sonra Emine ile İsmail'in evlenmesi, bu yaşayan, güzel yeşil dalın kemirilip kurutulacağı anlamını taşır, çünkü "erkek kurusu" İsmail "bir tırtıl gibi bu dala tırmanacak"tır (s. 110).

Ahmet Celâl köydeki kendi durumunu, buraya umutlarla gelişini, yararlı olmak istediğini ve hayal kırıklığını anlatırken yer yer bu bitki simgesinden faydalanır. Bir ağaç olmak ister o da. "Bir kulaç, iki kulaç toprak içinde filizimi sürmek, dal ve budaklarımı aydınlığa doğru uzatmak, meyvamı vermek için Allah'ın rahmetini bekliyorum" (s. 92). Ama buna olanak var mı? Türk aydını bu köyde "kendi toprağından sökülmüş bir aykırı, bir acayip nebat" olabilir olsa olsa ve kurumağa mahkûmdur. Ahmet Celâl bu gerçeği ancak köyde yaşamağa başladıktan sonra idrak eder: "burada bir ağaç gibi yavaş yavaş kurumağa mahkûm olmak... Böyle mi olacaktı? Böyle mi sanmıştım." (s. 29). İkiyüz sayfa kadar sonra, romanın bitimine doğru "artık gelip beni bir kuru ağaç kütüğü gibi yaksınlar "(s. 205)cümlesinde bu imgeyi yankılandırırken başarısızlığını da itiraf etmiş olur.

Yaban'ın dokusunda kullanılan teknik, verdiğim örneklerle açıklığa kavuşmuştur sanırım. Karaosmanoğlu bütün roman boyunca, kuru, hastalıklı, pis ve çorak bir doğa imgesi yaratırken,bir yandan da çeşitli yollardan köylüleri bu doğayla bütünleştirerek fizik plandaki olumsuz nitelikleri moral plana da yansıtmış oluyor.

◆◆◆

Anadolu köylüsünü bu denli kötü göstermek için neden bu çaba? Ülkesini seven Karaosmanoğlu neden köylüsünü bu kadar aşağı görüyor; yalnız olumsuz yanlarını seçerek genelleştiriyor ve üstüne üstüne gidiyor? Gerçi Ahmet Celâl'in anı defterinde köylünün içinde bulunduğu durumdan ötürü Türk aydınını suçlayan, "bunun nedeni Türk aydını yine sensin" gibi cümlelerle başlayan ve birer nutku andıran parçalar yer alır. Ne var ki, durumdan aydınların sorumlu tutulması, köylünün tek yanlı çizilmiş olduğu gerçeğini ortadan kaldırmaz. Bununla beraber Karaosmanoğlu **Yaban**'ın ikinci baskısına (1942) yazdığı bir önsözde,romana yöneltilen köylü aleyhtarlığı suçlamasına karşı, sözünü ettiğimiz, kabahati aydınlarda bulan parçalardan alıntılar yaparak savunuyor kendisi-

ni. İddiasını desteklemek için 1922'de yazdığı **"Barbarların Yaktığı Köyler Ahalisine"** adlı makalesini önsöze eklemiş ve bu yazıdaki duyguların bilinç altında on yıl yaşadıktan sonra 1932'de, **Yaban**'da daha geniş bir şekilde tekrar dile getirildiğini söylüyor. Adı geçen yazıyı Karaosmanoğlu savaşta Yunan ordularının çekilirken yakıp yıktığı yerleri, oradaki köylülerin aç ve sefil halini gördükten sonra yazmıştı. Köylülere karşı şefkat ve acıma duyguları ile dolu bir yazı bu.

"Hanginiz daha az sefil idi? hanginiz daha merhamete layıktı? bilmiyorum; bildiğim bir şey varsa o da, sizin gözleriniz benim gözlerime değdikçe, başımın önüme eğilmesi ve yüzümün kızarmış olmasıdır.. Hayatın en büyük zevki, neşvesi ve en büyük şerefi sizin gibi olmak ve sizin aranıza katılmaktır (s. 21-23).

Suçluluk duygusuyla ezik, köylü karşısında saygılı, utanan bir adamın sözleri bunlar. Ama **Yaban**'ın yazarı Karaosmanoğlu köylünün önünde bir eziklik ve saygı duymak şöyle dursun, onlardan "her gün hiçe saydığım, hor gördüğüm, hattâ bazen de tiksindiğim insanlar" diye söz eder. Makalenin yazarı ile **Yaban**'ın yazarı köylü karşısında zıt tutumları sergileyen iki kişi. Onun için **Yaban**'a Karaosmanoğlu'nun dediği ve belki de içtenlikle inandığı gibi, on yıl bilinç altında yaşamış bir yürek acısının yeniden dile gelmesi olarak bakılamaz. Aradan geçen on yıl içinde Karaosmanoğlu'nun bilinç altında neler olduğunu bilemeyiz, ama birbirine hemen hemen karşıt bu iki tutumu açıklamak için belki şöyle bir tahmin yürütebiliriz.

1922 ile 1932 arası, Karaosmanoğlu'nun coşkun bir içtenlikle desteklediği devrimlerin yapıldığı yıllardır ve biliyoruz ki geleneklerine ve İslâm ideolojisine bağlı Anadolu eşrafı ve köylüsü bu devrimleri benimsemiş değildi. **"Barbarların Yaktığı Köyler Ahalisine"** adlı ve 1922 tarihli yazıda söz konusu edilen köylü, Karaosmanoğlu'nun gidip gördüğü ve acısına saygı duyduğu perişan köylüdür. **Yaban**'daki köylü ise 1932 yılındaki **Kadro**'cu Karaosmanoğlu'nun düşündüğü ve her şeyden önce tutuculuğun ve gericiliğin kaynağı olarak gördüğü Anadolu köylüsüdür. Anadolu deyince ne düşündüğünü **Yaban**'daki şu parçadan daha iyi ne anlatabilir?

"Gerçi burada çekilen sefaletin, yoksulluğun derecesi bence malûmdur. Fakat, bu maddî yoksulluğun içinde bir manevî varlık bulacağımı sanıyordum.

Şimdi ne görüyorum? Anadolu... Düşmana akıl öğreten müftülerin, düşmana yol gösteren köy ağalarının, her gelen gasıpla bir olup komşusunun malını talan eden kasaba eşrafının, asker kaçağını koynunda saklayan zinacı kadınların, frengiden burnu çökmüş sahte sofuların, cami avlusunda oğlan kovalayan softaların türediği yer burasıdır. Burada, bıyıklarını makasla kırptı diye nice fikir ve ümit dolu Türk gencinin kafası taş altında ezildi. Burada, yüzü düşmana dönük nice vatan mücahitleri savundukları kimselerin eliyle arkadan vuruldu. Burada, millî timsalin, millî bağımsızlık sembolünün yolu kaç defa kesildi ve kaç defa oturduğu şehrin etrafı isyan silahlarıyla çevrildi" (s. 147).

Yine unutmayalım ki 1932'lerin Karaosmanoğlu'su demek, **Kadro** dergisinin imtiyaz sahibi, **Kadro**'cuların görüşlerini paylaşan Karaosmanoğlu demektir. Başka şekilde söylersek, devleti, Kurtuluş Savaşı'nın anlamını kavramış ve devrimin bilincine varmış bir aydın grubunun, "inkılâpçı" bir kadronun yönetmesi gerektiğini savunan bir adam.**Kadro**'nun ilk sayısında derginin çıkış amacı açıklanırken deniyor ki "inkılâbın irade ve menfaati... azlık fakat ileri bir kadronun iradesinde temsil olunur... İnkılâbın derinleşmesi demek.. inkılâp ahlâk ve disiplininin ileri bir kadronun dimağından genç neslin, şehir halkının ve köylünün dimağına inmesi ve yerleşmesi demektir." Böylece otoriter bir yönetimle devrimler sürdürülecek, derinleştirilecek ve yeni bir ulus meydana getirilecektir.

Madem ki yeni ulusu, Karaosmanoğlu'nun **Yaban**'da söylediği gibi "bu Bekir Çavuş'lar, bu Salih Ağalar, Bu Zeynep Kadın'larla... yeni baştan yapmak gerekecektir" ve madem ki bu iş aydın bürokratlara düşen bir iştir, o halde bu yönetici sınıfın kullanacağı "malzemeyi" gerçekçi bir yaklaşımla tanıması gerekir.

Yaban basıldığı zaman **Kadro**'da çıkan yazıların romanı, bu "malzemeyi" cesaretle tanıttığı için övdüğünü görüyoruz. Vedat Nedim Tör, **Yaban**'da tanıtılan köylünün nasıl yenileştirileceğini de söylüyor.

"Ona **teknik aşısı** yapacağız... İleri tekniğin olgun yemişlerini elleriyle toplayan, gözleriyle gören köylü, artık yobazların ve softaların safsatalarına kulak asar mı? İnkılâpçı aklın an'ane ve görenek karşısında üstünlüğünü gören köylü artık ileri münevvere (yaban) diyebilir mi?" (3)

Vedat Nedim Tör'ün de gözüne batan karşıtlık aynı: bir yanda vatanı kurtaran inkılâpçılar ve onların karşısında gerici köylü

◆ ◆ ◆

Sanırım **Yaban**'da vurgulanan temayı, köylünün yalnızca olumsuz yönlerinin sergilenmesini ve yaratılmak istenen boğucu atmosferi ancak Karaosmanoğlu'nun ideolojisinin gereği olarak açıklayabilir ve diyebiliriz ki romandaki köy gerçek Anadolu'yu temsil etmez; 1930'lardaki yönetici sınıftan bir aydın bürokratın kafasındaki Anadolu'nun simgesidir. ◇

3. "İşte bir roman: **Yaban** ", **Kadro**, nisan, sayı 16, 1933, s. 49.

resimdeki gerçek/2

Nuri İYEM

Resimdeki gerçek üzerine olan düşüncelerimi ilgi çekeceğini umduğum H. Rousseau'nun ayrı kitaplarda rasladığım aynı konulu iki çalışması üstünde durarak noktalamak istiyorum:

İlki, A.Skira basımı **Histoire de la Peinture**'ün **De Picasso au Surréalisme** cildinin 28. sayfasında, "Esquisse pour (Vue de Malakoff), 1898 (19×29 sm) New York, Collection Max Veber" olarak belirtilmiş olan resimdir. Bu küçük resmin sahibi amerikalı ressam Max Veber, H. Rousseau'nun dostu ve de Rousseau'nun Amerika'daki ilk Toplu Sergi'sini gerçekleştiren kişidir. Resmin sağ alt köşesindeki H. Rousseau imzası bulunmasa, kime ait olduğunu kestirmek pek olası değil. Örneğin, daha H.Rousseau adını söylerken anımsadığımız o resimlere benzer yeri yok bunun. Ama kuşkusuz, güzel ve soylu diyeceğim bir içten gelmelikle sürdürülmüş bir çalışmanın ürünü. Tüm doğa öğeleri, üzerinde Rousseau'nun üslubunda, uzun uzun uğraşılarak ve onun sunduğu doğaya benzetilerek **bitirilmiş** değiller. Bu resimde doğa öğeleri hafifçe belirtilmiş, sanki notlar alınmış tam bir içten gelmelikle. Doğrusu, bu da çok usta işi bir resim. İster istemez insan,bu seviyede bir resme erişmenin kolay olamayacağı düşüncesine kapılıyor. Herhalde bu resmin öncesi ve sonrası da olmalı, diye düşünüyorum. Rousseau'nun bir kez elinden çıkmış, tek taslağı olmasa gerek. H.Rousseau'nun seyircilerin göremediği, bilemediği bir yönünün olabileceği akla geliyor. Giderek-ola ki-her çalışmasına, her yapıtına bir taslak yapmış olabileceği geliyor aklımıza. Yine ola ki diyorum, H.Rousseau bu taslaklardan sadece birini, çok yakın dostu olan Max Veber'e her nasılsa vermeye razı olabilmiş. Kim bilebilir? Belki de H.Rousseau'nun doğa karşısında adeta not alır gibi yaptığı bu türden içten gelme resimleri de vardı. Ama o türden resimlerinin ortaya konması, dünya resim piyasasında her geçen gün değeri artarak sürüp giden H.Rousseau üstüne birtakım kuşkuların doğmasına neden olacaktı. Piyasayı düzenleyen eller, belki de o türden resimlerini H.Rousseau'nun kendisine kaldırttılar. Elbette ki bunların tümü birtakım varsayımlar. Ama, bence işin ilginç yanı, "Vue de Malakoff" adını taşıyan ikinci bir resmin de varlığı. Rousseau'nun yüceliği dünyaca kabul edilmiş üslubuyla gerçekleştirdiği bu resmin tarihi ise, -F. Hazan'ın 1956'da basılmış küçük boy bir kitapta ve renkli baskısında-**1905** olarak belirtiliyor. İşte üzerinde durulması gereken bir nokta daha: taslak 1898'de yapılmış. Tablonun aslı ise 1905. Demek ki H.Rousseau taslağı yaptıktan yıllar sonra aslını gerçekleştirmiş. Her neyse, işte bunlar karşılaştırılınca, kişi kendini birtakım varsayımlarda bulunmaktan alakoyamıyor. Ve birtakım yorumlardan da.

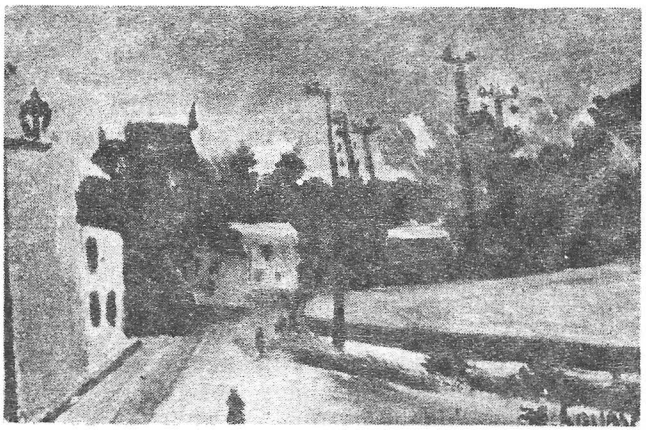
Max Veber'in koleksiyonunda olduğu söylenen küçük resim, neden bir yaratma sayılmasın? Ben kendi payıma icra yönünden o taslağın da gerçek bir yaratma olduğuna inanıyorum ve ikinci resmin, "Vue de Malakoff"un bir replik sayılıp, sayılamayacağı da tartışılabilir,diyorum.Ama, ne var ki, saf yürekli resimleri -hangi nedenle olursa olsun- yaşamı boyunca üretmiş olması, bunda direnmiş olması, ilgi çekici bir kişiliğinin varlığını kanıtlar. Hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak şekilde yeteneğini anladığını ve onu çok iyi kullanıp işlediğini de bize kabul ettirir. Bu sayede Avrupa modern resim tarihinde büyük ilgi çeken Cézanne, Van Gogh, Gauguin gibilerinin yanında ve değerinde sayılmıştır. Onun tutkusunun damgasını taşıyan, o saf yürekli resimler, dünyanın kabul ettiği başyapıtlardandır.

Şimdi, resimdeki gerçeği, bir de Rousseau'nun resmine bakarak bulmaya çalışalım. Rousseau'nun saf yürekli resimlerindeki doğa görünümleri, doğaya benzerler mi? Asla. Oysa ki, Rousseau'nun sık sık, "biricik öğretmenim doğadır" dediğini

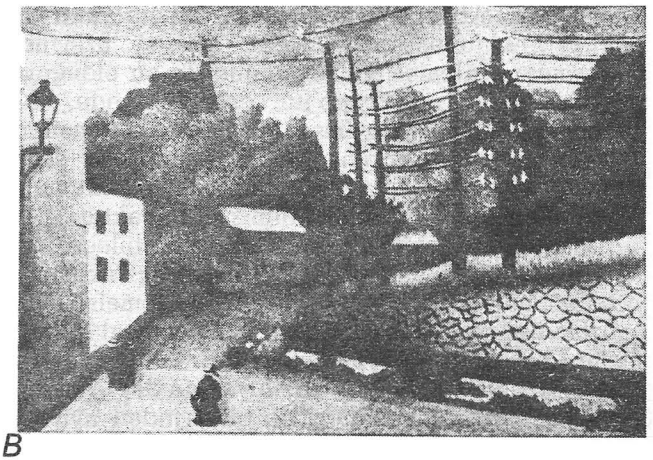
biliyoruz. Besbelli ki doğadan yararlanmıştır da. Örneğin "Vue de Malakoff"a ait her iki çalışma bunu gösteriyor: taslakta göründüğü üzre, doğa, bu yapıt için "hammaddesini aldığı bir kaynak"tır adeta. Doğa görünümlerine benzer yönleri çok azdır. İçten geldiğince işaretlenmiş bir yol, içten geldiği gibi işaretlenmiş ağaçlar, direkler, evler, bulutlar ve insanlar çizilmiş ve boyanmıştır.Burada aranan, doğaya benzerlik değil, bu doğa görünümünden kaynaklanarak doğaçtan bir resim oluşturmaktır. İkinci resimdeyse, bildiğimiz doğayı değil, onun imge gücüyle ortaya serdiği, onun imge gücünün yarattığı bir başka doğa görmekteyiz. Bu değişik doğa, bize onun çocuksu, saf yürekliliğe dayanan kişiliğini yansılamaktadır. Ne ki, bu kişilik ilk bakışta yalın görünse de, derindir. Yüce bir duyarlıkla kuşatıp sürdürdüğü resimsel anlatılarında derinlemesine bir yaşam anlayışı karşımıza çıkar. Onun resmindeki gerçek de bu oluyor.

Şimdi, Avrupa modern resim sanatından bir başka ustayı anımsayarak düşüncelerimizi sona erdirelim: örneğin Van Gogh'u anımsayalım. Bir içeriğin tüm eski -ya da bir önceki- kural ve kuramlardan kurtularak, kendini açıklayan, kendini duyuran yeni yollara eriştirici güç olduğunu sezinleriz onda. Bilindiği üzre, Fransa'ya göç edip yerleştikten sonra kardeşi Théo'ya yazdıklarında, günün resim sanatı izlenimci anlayışın sadece paletini benimsediğini, ama öte yanda, bu akımın yaşamı kuşatma ve anlatışına bir türlü uyamayacağını acı bir dille anlatır. Ve sonunda izlenimci kuralla kuramlarından ayrı bir yoldan giderek, yaşamı kendi açısından kuşatan ayrı bir dil getirir resimlerine. Bu deyiş, onun resimlerinde asabi,hırçın,devingenlikler durumundaki ve sadme etkisi yapan renkli dokuda yankılanan içerikle kendini dışa vurur. Bütün o dışa vurmalar, Van Gogh'un içini kasıp kavuran bunalımları dindirmeye yetmeyecek, kurtuluşu ölümde bulmak saplantısından kurtulamayacaktır.

Elbette ki, konu ile içeriğin birbirleriyle ilişkisi vardır. Şöyle ki, konu adeta içeriğin çağrışımına nedendir. Yani konu, içeriği anımsatır, içeriği çağrıştırabilir, diyebiliriz. Ama, daha başlangıçta ve vasıtasız, vesilesiz olarak, içeriğin ne olacağını da, sanatçı kesinkes bilemez.



A



B

A ve B, H.Rousseau'nun iki resmidir. A, Rousseau'nun doğa karşısında yaptığı bir taslağı gösteriyor. Bu resim onun doğa görünümünden kaynaklandığını kanıtlar nitelikte bir taslaktır. Doğadaki her öğe ustalıkla belirtilmiştir. Ama bunlar üzerlerinde fazla durularak ve de bitirilmiş olarak tuvale aktarılmamışlardır. Sanki onlar birtakım notlardır.

B'de ise, sanatçıyı kışkırtan ve A'daki resimde not olarak tespit edilmiş bulunan doğa öğeleri, bir çeşit Rousseau'nun resimsel gerçekleştirişine kusursuz örnektirler. İşte resimdeki gerçek budur. Burada Rousseau'nun saf yürekliliğini, ortaya konan üslubunu ve dokusunu görmekteyiz. Özellikle A'daki çalışmayı gördükten sonra anladığımız şu oluyor;

Rousseau'nun B'deki çalışmaları, onun özel kural ve kuramlarının disiplini altındadır. Her öğe, kendi resminin süzgecinden geçerek resme girer. Ne doğaçtan çıkışlar, ne fırçanın sürülüşü ile oluşturulan maharetler, ne de herhangi bir gösterişli icra ustalığı söz konusudur. Yalın ve yalın olduğu kadar acemi görünümlü bir uygulama var. Bu, kuşkusuz, usta bir aktörün köylü dili ve davranışları ile bir oyun çıkarmasından farksız gibidir. Başta Van Gogh olmak üzere birçok sanatçı onun saf yürekliliğinin bir oyun olup olmadığı üzerinde durmuşlardır. Ne var ki, Rousseau ancak her nasılsa elde kalmış bir taslaktan başka, aslında saf yürekli olmadığını kanıtlayan bir ipucu bırakmamıştır. Konuşmaları, ilişkileri hep seyirci karşısına çıkardığı resimleri destekler.

sözcelem ve halk masalı

Tahsin YÜCEL

Algirdas Julien Greimas, **Maupassant**'ının önsözünde, "bugün söylemsel göstergebilimin yararlandığı yöntemsel araçlar"ın karmaşık yazınsal metinleri çözümlemede yetersiz kaldığını vurguladıktan sonra, uygulamanın sağlığı açısından, yalın metinlerin karmaşık metinlerden daha önce incelenmesi gerektiğini savunur. Yöntemini elden geldiğince geniş bir biçimde örneklendirmek için, "oldukça eskimiş bir yazarın görünüşte yalın bir metni.": Maupassant'ın **Deux amis**'si üzerinde çalışmayı yeğlemesinin nedeninin de bu olduğunu söyler. Böylece, Propp'un doğrultusunda, bir yandan elimizdeki kuramsal örnekçelerin temellendirilmesine çalışılırken, bir yandan da sözlü yazından yazılı yazına, halk masalından "okumuş" anlatısına doğru bir adım atılmış olunacaktır (1).

Örnek bir "okuma" olarak niteleyebileceğimiz **Maupassant**'ın simgecilikle doğalcılık arasında öteden beri kurulagelen karşıtlığın temelsizliğini gözler önüne sermesi bile, hiçbir yazınsal metnin yalın bir metin sayılamıyacağını kanıtlar bize. Gene de halk yazınından yazılı yazına doğru giden, değişik yazınsal metinleri de birbirinden ayırdığı varsayılan bir basamaklanma bulunduğunu düşünür Greimas. Tümüyle Jacques Geninasca'nın görüşlerine katılır bu konuda, "yazılı yazının anlamsal izgenin büyük bir bölümünü kendi yapısına kattığı, sözlü yazındaysa bu izgenin **her zaman** içkin bir biçimde kaldığı" görüşünden yola çıkarak, "sözlü yazından yazılı yazına geçişi öyküleme öznesinin metne girişinin belirlediğini", böylece, yazılı söyleme özgü olan sözcelem yapılarının önemini vurguladıktan sonra, halk yazınında "anlatıcının anlattığı şeyi **bilmediğini**", oysa yazılı yazında anlatının derin anlamını öyküleme öznesi-yazarın kendi üzerine alabileceğini yazar (2).

Çoğu göstergebilimcilerin doğrudan doğruya halk masalları üzerinde değil de bunların belirli kesitlere indirgenmiş özetleri üzerinde çalışmaları, böylece, metni ayırıcı niteliklerden yoksun, gereksiz bir öğe gibi konu dışında bırakmaları bu türlü görüşlerin sonucudur kuşkusuz. Ama sormak gerekir: "Uzun zaman, erkenden yattım" sözcükleriyle başlayan, yüksek düzeyde bir yazınsal anlatının "Zamanında, ben üç yüz bir yaşında iken iki arkadaşım vardı: biri kör, biri çıplak. Çakmaksız, namlısız, kundaksız tüfekle bitmedik çalı dibinde doğmadık tavşan avına gittik" sözcükleriyle başlayan bir halk anlatısından ister istemez daha karmaşık bir nitelik taşıdığını kesinlerken, dayandığımız ölçütler nelerdir? Yüksek düzeyde yazınsal metinlerin anlatıcısının **bilgi**siyle halk metinlerinin anlatıcısının **bilgisizliği** arasındaki karşıtlık bir nitelik ayrımından çok bir nicelik ayrımı olamaz mı? Yapısalcı yöntem bize bir yapıtın bilinçle oluşturulmuş içeriğini bu yapıtta anlatıcının bilinçli istemi dışında yer alan anlamlardan üstün tutmanın yanlış olduğunu yeterince kanıtladığına göre, çağdaş anlatıcının ürettiği söylem konusunda her şeyi bilmesine karşılık, halk söyleminin anlatıcısının anlattığının anlamı konusunda hiçbir bilgisi bulunmadığını nasıl savunabiliriz?

Paul Zumthor, "kutsal kitapların bıraktığı anılar, eskil kırıntıları, dağınık okul bilgileri, halkbilimsel söylem parçaları" yanında, uzak bir geçmişten gelen birtakım izleklerin belirli "bir bilgi, bir temel ekin ve gönderge oluşturduğunu", okuma-yazma bilmeyen "yazar"ların bile kendi

1. A.J. Greimas, **Maupassant, La Sémiotique du texte**, Paris, Seuil, 1976, ss. 8,9, 10.

2. A.J. Greimas, **Sémiotique et sciences sociales**, Paris, Seuil, 1976, s. 209.

söylemlerini bunlarla kurduğunu söylerken, bu soruların hiç de yersiz olmadıklarını sezdirir bize (3). Maupassant'ın simgeciliğinin belirli bir ekinde benimsenmiş bir göstergebilimsel tutumun sonucu olduğunu söylediğine göre, Greimas'ın kendisi de dolaylı olarak doğrular bu kuşkuları (4). Üstelik, yazınsal göstergebilimin yöntemsel gereklerine uygun olarak, metin-dışı bir anlatıcı olan yazarı bırakır da kendi kendine yeterli olduğu varsayılan metnin sınırları içinde kalırsak, iki tür metin arasında **anlatıcının bilgisine göre** kurduğumuz karşıtlığın belirleyici niteliğini yitirdiğini görürüz: tıpkı bir başkasının söylemini yineleyen halk masalı anlatıcısı gibi, **La Maison Nucingen**'in anlatıcısı da, hakkında hiçbir şey bilmediği bir olayın "başkalarınca öykülenişini" öykülemekle yetinir; **Louis Lambert**'in anlatıcısı, bize aktardığı gizemli sözlerden hiçbir şey anlamadığını kesinler; **Le Voyeur**'ün anlatıcısı da herhangi bir halk masalı anlatıcısının bildiğinden daha fazlasını bilmek savında değildir.

Ne olursa olsun, kendi köyünden başka yer görmemiş bir anlatıcının başkenti köye, padişahı köylüye dönüştürmesini ya da bir masalı askerliği sırasında öğrenmiş olan anlatıcının onu askerlik yaşamını çağrıştıran ayrıntılarla donatmasını ikincil bir olgu gibi değerlendirsek bile (5), herhangi bir metnin yazarının bilinmemesi nasıl onun metin niteliğini değiştirmezse, halk masalının **ilk** anlatıcısının yokluğunun da bu masalı taşıyan söylemde sözcelem sürecinin, yani bu söylemi temellendirip yönlendiren etkenlerin belirtilerini ortadan kaldırmadığını kesinlememiz gerekir. Bu süreç yoksayılacak olursa, bütün söylemler gibi masal da bir başka nesneyi yinelemekten öteye geçmeyen, amaçsız, yönelimsiz bir söz yığını olup çıkar. Sözcelem düzlemini konu dışında bırakan çözümleme de ister istemez yarım kalır. Bu nedenle, halk yazınında sözcelem öğelerinin bulunmadığını söylemek, bu yazının gereğince çözümlenemeyeceğini kesinlemekle aynı şeydir.

Yazılı yazınla sözlü yazın arasında hiçbir ayrım bulunmadığını mı söylemek istiyoruz? Hayır. Ama iki yazın arasındaki ayrım sözcelem öğelerine yer verip vermemelerinde değildir: yazılı yazının metin-içi anlatıcısı hep aynıdır, sözlü yazının anlatıcısıysa metnin her yeniden gerçekleşiminde değişebilir. Üstelik, bir bakıma **ilk** ya da **ortak** anlatıcının yerini almasına karşın, öyküye de, öykülemeye de türlü değişiklikler getirebilir. Bu nedenle, yazılı yapıt ister istemez **kapanmış** bir metin olarak tanımlanırken, sözlü yapıt **açık** bir metin olarak tanımlanır: tanımı gereği, **gücül** bir nitelik taşır sözlü yapıt, ancak bir **değişke** biçiminde varolabilir. Bunun sonucu olarak, sözlü yapıtın elle tutulur biçimi olan değişke, hem ortak bir **üretim**, hem de bireysel bir **yeniden -üretim** niteliğiyle çıkar karşımıza.

Hiç kuşkusuz, değişkenin gerçekleşimi gerçekleştirilen yapıtın söylemsel ve anlatısal yapılarından da, daha önce gerçekleşmiş değişkelerinden de bağımsız değildir. Ne var ki, ilk biçimle, **ortak** ya da **ilkel** anlatıyla özdeşleşmek şöyle dursun, kendi tekil varlığını ve kendini yerini almaya yöneldiği şeyden ayıran indirgenmez uzaklığı ikide bir belli eder. Örneğin kahramanlarından birinin masalın burasında bir türkü söylediğini, ama kendisinin bu türküyü bilmediğini belirtirken, küçük oğulların büyük oğullardan daha yiğit ve daha uyanık olduğu ya da masallarda zamanın çok çabuk geçtiği gibi birtakım genel gözlemleri dile getirirken, anlatıcı yalnızca öykü evreninin dışında bulunduğunun değil, bir değişke, bir ikincil söylem ürettiğinin de bilincinde olduğunu ortaya koyar.

Bununla birlikte, bir yandan kendisiyle öykü evreni arasındaki uzaklığın altını çizip dururken, bir yandan da onu yadsır. Hem de daha başlangıçta, yalnızca bir anlatıcı, bir öyküleme öznesi değil, aynı zamanda bir öykü kişisi olarak belirdiği **tekerleme** bölümünde yapar bunu: "Zaman zaman içinde, kalbur saman içinde, deve tellal iken, pire hamal iken, ben babamın beşiğini tıngır mıngır sallar iken, bir varmış, bir yokmuş, bir sığırtmaç varmış", diye başlar örneğin (6), ya da aynı sığırtmacın öyküsüne şöyle bir girişten sonra gelir: "Forforadan, sürsüreden, Tire'den. Yiyip içerek, konup göçerek, inip çay başlarında soğuk sular içerek. Horoz imam iken, kaplan baba **benim** yanımda çırak iken. Ali dost, Veli dost, tekkede kaldı **bizim** eski post. Avludan soktum elimi, kavradım ince belini, imamın kaykı gelini. Bir var iken, bir yok iken, İstanbul'a çıktık. Haşlamacılar haşlama haşlamış, bizde de masal başlamış. Bir varmış, bir yokmuş, Allahın deli deli kulları pek çokmuş, bizden delisi hiç yokmuş. Evvel zaman içinde bir sığırtmaç varmış" (7).

Bilindiği gibi, masalda anlatılan öyküyle doğrudan hiçbir bağıntısı bulunmayan, ama,

3. P. Zumthor, "Ecriture et la voix", **Critique**, 294, Paris, Minuit, Mart 1980, s. 236,237.
4. A.J. Greimas, **Maupassant, La Sémiotique du texte**, s. 267.
5. P. Boratav, **Contes turcs**, Paris, Erasme, 1955, s. 18.
6. Annem masallarına hep böyle başlardı.
7. P.Boratav **Az gittik uz gittik**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1969, s. 334.

yansıttıkları kişi ve olayların şaşırtıcılığına karşın, çoğu kez kendi içlerinde bir bütünlükleri bulunan, bağımsız giriş öyküleridir tekerlemeler. Yüzyıllardır kullanılagelen birer kalıptır hepsi de. Gene de hiç değişmediklerini kesinlemek zordur: anlatıcının deneyi, bilgisi, alışkıları ya da istekleri doğrultusunda biçimlenirler çoğu kez. Bunun için de tıpkı kendilerini izleyen masallar gibi **açık** bir nitelik sunarlar: duruma göre uzatılıp kısaltılabilirler, ya da birinin öğeleri başka birinin öğeleri arasında yer alabilir. Örneğin deve ya da pire tekerlemeden tekerlemeye uğraş değiştirebilir ya da içöyküsel anlatıcı İstanbul yolculuğuna kaplumbağalara koşulmuş bir arabayla çıkabilir. Ama bunlar bütünün eklemleniminde hiçbir şeyi değiştirmez: tekerleme hep aynı biçimde, aynı ölçüde işlevseldir.

Gerçekten de,anlatıcının tekerlemeye başlamakla sözcelem düzleminde gerçekleştirdiği ayrılım, bir **ben-olmayan-kişi** (sözcelem öznesi), **bir burası-olmayan-yer** (genellikle belirlenmesi zor olan bir başka yer) ve bir **şimdi-olmayan-zaman** (anlatıların fazlasıyla alışılmış, ama burada çok uzak bir geçmişe atılmış zamanı) sokar işin içine. Öykünün bu şimdi- olmayan zamanı hemen her seferinde "evvel zaman içinde" ya da "vakti zamanında" türünden deyimlerin de yardımıyla çok eskilere yerleştirilir. Çağdaş olamayacak ölçüde olağanüstü olayların ve kişilerin varlığı da bu izlenimi güçlendirir. Ne var ki, bu zamanın sözcelemsel bir ayrılımla temellendirilmesi bile, söz konusu eskilikten bir şeyler alıp götürür: anlatıcı, birinci kişi ağzından, kendi serüvenini yansıttığına göre, yalnızca sözcelem düzleminde değil, sözce düzleminde de özne niteliğine bürünür; bunun sonucu olarak da öykünün geçmiş zamanını öykülemenin şimdi-olmayan zamanına yaklaştırır. Bununla birlikte, öykülemenin bu şimdi-olmayan zamanı, değişkenin gerçekleştiği bağlamda, şimdiki zamanla özdeşleşir. Öte yandan, "ben babamın beşiğini sallar iken" türünden sözceler, önceliği sonralığa, sonralığı önceliğe dönüştürerek bir tür geriye gitme izlenimi uyandırır, "zaman zaman içinde" türünden sözceler de bugünü geçmişin, geçmişi bugünün kapsamı içinde göstererek zamanın dönüşsüz çizgiselliğinin yerini her şeyi güncelleştirebilecek nitelikte bir çemberselliğe verirler.

Anlatılan olayların yer aldığı uzama gelince, hem **burası**, hem **başka yer**, hem **gerçek**, hem **gerçek- dışı** gibi görünür çoğu kez. Nerdeyse bütün tekerlemelerde, öyküleme öznesinin "ben" diye konuşmasıyla daha bir doğallaştırılan, nerdeyse doğal olaylar ("avludan soktum elimi, kavradım ince belini"), insansallığı hayvansallığa ("pire tellal iken") , yokluğu varlığa (" bitmedik çalı dibinde doğmadık tavşan avına gittik") dönüştürerek tersine dönmüş bir dünya görüntüsü yaratan olaylarla iç içe girdiğine göre, başka türlü olması da beklenemez. Hemen her Türk masalının başında karşımıza çıkan "Bir varmış, bir yokmuş" sözleri de fazlasıyla doğrular bu gözlemi, çünkü öyküleme öznesinin kendi kesinlediği şeyi daha kesinler kesinlemez yadsıyarak varlıkla yokluğu aynı kefeye koyduğunu gösterir (8). Bu nedenle, hemen sonra söz konusu edilen olayların gerçekleştikleri ortam olsa olsa **uzam-dışı** olarak niteleyebileceğimiz bir **başka- yer** olabilir. Ama, gene öyküleme öznesinin birinci kişi ağzından konuşması nedeniyle, hem sözcelem, hem de sözce düzleminde yer alır bu başka yer, bunun için de anlatıcının dinleyicileriyle birlikte bulunduğu **burasının** çok yakınlarındaymış gibi bir izlenim uyandırır.

Söylemek bile fazla, öyküleme öznesinin kendisi de çiftli bir nitelik kazanır bu koşullarda. Durumsal bağlamda, somut dinleyicilere seslenen somut bir anlatıcı olarak, **bireysel** bir öznedir; ama, gerçekleştirdiği öyküleme gerçek öznesi bilinmeyen bir söylemin sayısız yinelenimlerinden biri olduğuna göre, aynı zamanda **ortak** bir özne olarak da tanımlanır. Öte yandan, nesnelerin doğal düzenini tersine çevirip kendi babasının babası ya da anası yerine geçerek ("Ben babamın beşiğini sallar iken"), yaşam süresini alabildiğine uzatarak ("ben üç yüz bir yaşında iken"), bütün insanlara göre **önceliğini** ve dünyanın bütün olaylarına **çağdaşlığını** kesinler. Bu bakımdan, kimliğini temellendiren öğeler bir yana bırakılacak olursa, gerçekçi dediğimiz anlatı türünün her şeyi bilen, her şeyi gören bir yaratanı niteliğindeki anlatıcısından pek de farklı değildir. Buna karşılık,tanımı gereği başka bir öznenin söylemine gönderen, bunun için de her zaman bir "deniliyor ki" ya da "öyle görünüyor ki" içeren, geleneksel **mişli geçmiş** kullanımı, anlattığı olayların dışında bırakır kendisini, başkalarının söylemini yineleyen, ikincil bir özne durumuna düşürür. Böylece, bir kez daha,

8. Türk halk masallarının bütün fransızca çevirilerinde bu kalıp "Il était une fois et il ne l'est plus" biçiminde verilir. Dilsel açıdan böyle bir yorumu haklı çıkarabilecek hiç bir öğe gösterilemez, üstelik böyle bir çeviri bu masalların özüne de aykırıdır.

sözcelem kesinleme ve yadsıma, kimlik ve bilinmezlik, varlık ve yokluk arasında sürekli bir gidiş-geliş biçiminde tanımlanır.

Öyküleme öznesinin bu bulanık koşulu, "Evvel zaman içinde bir sığırtmaç varmış" diyerek tekerlemeden masala geçtiği zaman da değişmez. İlk bakışta, anlatının iki bölümü arasında kesin bir kopma içeren bir ayrılım olgusunun varlığı sezilir bu geçişte, ama, biraz yakından bakılınca, söz konusu ayrılımın fazla fazla yarım bir ayrılım olduğu görülür: sığırtmacın kılgısal bir özne olarak öyküye girişi, **eyleyensel** bir ayrılımı belirler kuşkusuz, ama uzamsal ayrılım bulanık kalır. Tekerleme bölümünde "iken"lerin yinelenip durmuş olması da "Evvel zaman içinde" ya da "Vaktın birinde" sözleriyle getirilen zamansal ayrılımın kesinlik kazanmasını önler; tam tersine, iki bölümü birden kucaklayan bir zaman karşısında bulunduğumuzu düşündürtür. Hele öyküleme öznesinin dünyanın bütün olaylarıyla çağdaş olduğunu göz önüne alınca, iki bölümün de aynı öyküsel evrene bağlandığını kesinlemek zorunda kalırız. Ayrıca, öyküleme öznesinin zaman zaman öykü içinde de birtakım kılgısal işlevler yüklenmesi, ikide bir olay yerinde kendisinin de bulunduğunu kesinlemesi (9), sözünü ettiği masal kahramanlarının hâlâ "mutluluk içinde" yaşadıklarını bildirmesi (10), hatta dinleyicilerine onların selamlarını iletmesi (11) de iki bölüm arasındaki ayrılımın göreceliğini kanıtlar.

Hiç kuşkusuz, anlattığı olayları kendi zamansal ve uzamsal konumuna göre değerlendirir öyküleme öznesi; bunun sonucu olarak da öyküsünün geçtiği dönemlerde dikiş makinası bulunmadığını ya da en hızlı taşıtın at arabası olduğunu söyler. Ama, bu sözleriyle bile, sözcelem düzleminin **şimdi**siyle sözce düzleminin **evvel zaman**ını aynı gerçeklik ekseni, aynı gelişim çizgisi üzerinde değerlendirdiğini gösterir. Öykü zamanının dünyasıyla öyküleme zamanının dünyası arasında karşılaştırmalara girişerek örneğin öykü kahramanının kas gücünün "Ford motoru"ndan aşağı kalmadığını (12), yeraltı kartalının tıpkı "bir helikopter gibi" havalandığını (13) ya da **o dönemin ejderhalarının** "uçabildiklerini" söylerken de aynı şeyi yapar bir bakıma (14).

Öte yandan, ister "Onlar ermiş muradına, biz çıkalım kerevetine" türünden, ister "Şimdi öyle yaşayıp durur. Dün buradan geçti, cümleye selam etti" türünden, isterse "Onlar (öykü kişileri) yediler, içtiler, o yana gittiler, biz de (anlatıcıyla dinleyiciler) yedik, içtik, bu yana geldik. Gökten üç elma düştü: biri bana, biri bu masalı anlatana, biri de dinleyenlere" türünden olsunlar, Türk masallarının bütün sonuç kalıpları, öykünün geçmiş zamanını öykülemenin şimdisine değin uzatırlar genellikle. Böylece, tam kapatır göründükleri anda, ardına dek açarlar masal evreninin kapılarını: gökten düşen elmaların şu ya da bu biçimde paylaşılması, hâlâ yaşadıkları kesinlenen masal kahramanlarının anlatıcıyla dinleyicilerin yaşadığı çevreye gelmeleri, gene anlatıcıyla dinleyicilerin masal kahramanlarının "kerevetine" çıkmaları, her şey, her bir **bağlayım** sürecinin varlığını ortaya koyar. Böyle bir bağlayımın işleviyse, kolaylıkla kestirilebileceği gibi, öykü düzlemini öyküleme düzlemiyle birleştirerek iki evren arasındaki sınırı alabildiğine indirgemek, böylece masalı yalnızca kendi kendisi üzerine değil, dinleyicilerin de üzerine kapatmak, onları da masal evrenine, masal kişilerinin arasına katmaktır.

Görüldüğü gibi, Türk halk masallarında sözce düzlemiyle sözcelem düzlemi arasında kurulan bütün bu karmaşık bağıntılar, yazılı yazınla sözlü yazını karşıtlaştırmak için başvurulan ölçütleri doğrulamak şöyle dursun, bu masalların da tıpkı yazınsal anlatılar gibi birbirini bütünleyen üç düzeyde eklemlendiğini kanıtlamaktadır (15):

1.- anlatılan düşsel ya da gerçek olay ya da olayların oluşturduğu **öykü** düzeyi;

2.- herhangi bir belirleme ya da değerlendirmeye yönelmeden, öyküyü tümüyle "taşıyan" **öyküleme** düzeyi;

3.- ilk iki düzeyi karşılıklı bağlantıları içinde kapsayıp temellendiren ve kendi dışlarında kalan şeylere göre konumlarını belirleyen **anlatı** düzeyi.

Bu üç düzeyin üçünü de göz önüne almadıkça, eksiksiz bir çözümleme yaptığımızı söyleyemeyiz; göz önüne alınca da Türk halk masallarının biçimsel olduğu ölçüde işlevsel kurgusunun en karmaşık ve en yeni yazınsal anlatılardan daha yalın olmadığını kesinlemek zorunda kalırız (16).◇

9. Şu ünlü kalıbı herkes bilir: "Ben de ordaydım".
10. P. Boratav, **Contes turcs**, s. 40.
11. **A.y.** s. 140.
12. S. Olcay, A.B. Bican, E. Aslan, **Arpaçay köylerinden derlemeler**, Ankara, Türk Dil Kurumu, 1976, s. 273.
13. **A. y.** s. 48.
14. **A.y.** s. 44.
15. Bu konuda Bkz. T. Yücel , **Anlatı yerlemleri**, İstanbul, Ada Yayınları. 1979.
16. Bu yazı ilkin fransızca olarak, "L'Enonciation et le conte populaire " başlığı altında yayınlanmıştır.

eleştirmeci kim oluyor?

Oktay AKBAL

"Eleştirmeci edebiyata pek lüzumlu bir şahsiyettir. Burası inkâr edilemez. Ama sanatçı için dünyanın en manâsız, en çekinilecek insanıdır. Hem eleştirmeci diye bir şey de olamaz. Ne demek safi eleştirmecilik? Bir eleştirmeci ya fikir adamıdır, ya felsefe adamıdır, ya başkalarının yazısından düşünceye dalan adamdır. Çoğunca da ikinci derecede bir sanatçıdır"

Sait Faik, Şubat 1954'te 'Vatan Sanat Yaprağı' nda yayınlanan **'Eleştirmeci Falan Filan'** adlı yazısında eleştirmecilere, dolayısıyle eleştiriye ateş püskürüyordu. Ona göre eleştirmeci denen 'kişi' çağının değerli sanatçılarını anlayamazdı; ancak sanatçılardı başka değerleri ortaya çıkaran;**"Poe'yu, Baudelaire keşfetmiş. Balzac'ı, Hugo sevmiş. Stendhal'i, Balzac ve Merimée takdir etmiş. Rimbaud'yu Verlaine bulmuş. Sanatçıyı sanatçı keşfeder. Eleştirmecinin bunda hiç bir rolü olamaz. Şimdiye kadar da olmamıştır."**

'Eleştiri' adlı bir dergide 'eleştiri'yi yerin dibine batırmak garip kaçmaz mı? Neyse ki dergimizin adı **"Çağdaş Eleştiri"**dir. Burdaki 'çağdaş' sözü durumu kurtarıyor; çağdaş olmayan eleştirilerdir söz konusu olan. Daha doğrusu eleştiri sayılmayan çiziktirmeler, övmeler, yermeler, batırmalar, çıkarmalar.. Ki, böyle yazıları eleştiri sınırı içine almak gerekmez.

Kendimden biliyorum, kuru övme yazılarına hiç bir zaman sevinemedim. Hattâ kızdım. Beni yanlış tanıtıyor, yapmadığım, düşünmediğim şeyleri bende buluyor, gösteriyor, diye... Bir bayan vardı, yüksekokulda ders veren ünlü bir kişi. Önemli bir gazetede 'eleştiri' yazıları yayınlıyordu 1949'larda... **Aşksız İnsanlar** adlı kitabım için bir yazı yazdı, çok beğendiğini söyledi: **"hikâyeleri empresyonist bir ressamın tablolarına benzer"** dedi, Saroyan'la aramda yakınlık buldu. İyi, bunlar onun görüşü... Ama bir hafta önce Sait Faik'i yerin dibine batırmıştı bu bayan! Bir hafta sonra da Samet Ağaoğlu'yla beni yüceltiyordu. Böyle övgüye 'eleştiri' denilebilir mi, böyle bir yazıdan güç alınır mı? Nitekim Nihat Sami Banarlı da **Hürriyet**'te övmüştü beni, 1949'da yayınlanan **Edebiyat Tarihi**'ne bile almıştı. Ama yanlış, ters, 'ben'imle ilgisiz şeylerdi yazdıkları. Sevinmek şöyle dursun, beni okurlarıma yanlış tanıtıyor, yanlış yorumluyor diye üzülmüştüm de...

Demek istediğim, 'eleştiri' övgü ya da yergi değildir. Olamaz mı? Olur, ama içtenlik varsa, gerçeklik varsa, bir temele dayanırsa... Uzun yıllar bir gündelik gazetede kitap tanıtma yazıları yazdım. Haftada bir iki kitap okur, düşüncelerimi yazardım, sonra bu yazıların bir bölümü **Dost Kitaplar** adlı bir yapıtta toplandı. Eleştiri miydi o yazılar? Kimileri öyle saydı, ama değildi bence.. Bir yazarın, okur olarak başka kitaplar konusundaki düşünceleriydi. Ama bu yazılarda, daha sonra başka gazetelerde yazdığım bu tür yazılarda kimi yapıtların, kimi yazarların önemini, değerini ilk kez belirttiğim de olmuştur. Örneğin Abbas Sayar'ın **Yılkı Atı**'nı 'yılın olayı' saydığımı belirtmiştim, öyle de oldu. Ataç da bir çok ozanımızın ilk destekçisi, ilk değerlendiricisi olmadı mı? Güvendiği bir ozan için **'zarımı attım'** demez miydi? Orhan Veli ve arkadaşlarını da başka bir şair, yazar Yaşar Nabi dergi yapraklarına alarak tanıtmadı mı? Denecek ki Ataç eleştirmeci değil miydi? Bence Ataç eleştirmeci değil, bir deneme yazarıdır, arada ayrım büyük...

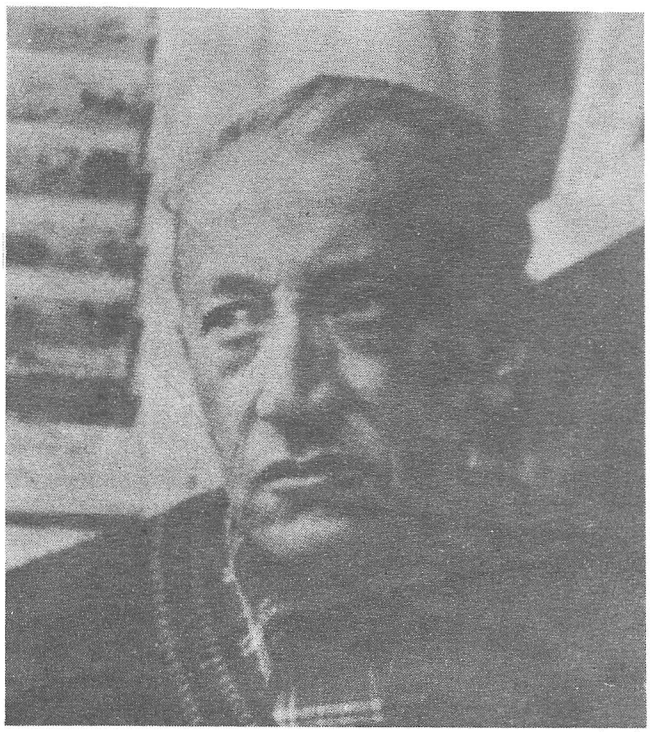
Ya eleştirici? O gün bugündür var mı eleştirici? Var, hem de çok! Ama etkili, gerçek bir önem taşıyan kaç kişi? Bakın bir Fethi Naci 'roman tartışması' yaratarak iyi-kötü bir eleştirmecilik örneği verdi geçen yıl... Eleştirici, kesinlemeden

korkmaz. Kendine güvenir. Tuttuğunu koparır. Ya da tam tersi olur. Yine de eleştirici yüreklilikle -bilgiye, beğeniye, anlayışa dayanan bir yüreklilikle- ortaya çıkacak, 'şu şöyledir, bu böyledir' diyecektir, tartışmalar yaratacaktır. Bu, onun varlık nedenidir. Eleştiricilik sanatının gereğidir. Pısırık, korkak, ürkek, sinmiş eleştiriciden ne zarar gelir, ne yarar! Ne kendine, ne yazarlara, ne de okurlara...

Sait Faik niye kızmıştı eleştiricilere? Araştırmacılara bir konu işte. Kendi açımdan şunu anlatayım, bir tanıtma yazımdan ötürü bana da öfkelenmişti. Haklıydı da doğrusu... **Kumpanya** adlı uzun öyküsünü yarıda kalmış bir roman saydığım için! Daha uzun olmalıydı, demiştim. Ukalâlık işte! **İki Münekkit Tipi** adlı yazısında veryansın etmişti, hem de iki değil üç eleştirici tipine... Öylesine kızmış ki, sayıları karıştırmış! Bakın ne yazmış bu öfkeyle: **"Bir tanesi kalkıp şu yazı bundan ötürü kötüdür. Bu hikâyeci şunu savunduğu için bu hikâyesi beş para etmez, demek cesaretini gösteremez. Pis pis sinsi sinsi kısa kısa medih kılıklı çaktırmadan alay ederek dört satır lûtfeder, alınsanız ayıp olur, sevinseniz enayi olursunuz."** İkinci münekkit tipi de şuymuş, adam tutar bir İspanyol yazarını övermiş 'Bizde böyle hikâye yazan yok' dermiş!. Sait Faik:**"Bir münekkit tipi daha var, ona da içerliyorum. Bu da tutturmuş, vay efendim 90 sayfa değil 300 sayfa olmalı imiş, 90 sayfa doyurmuyormuş".**

İyice doğruydu yazdıkları... Hele bir başka 'münekkit' için söyledikleri... Münekkit kendine yakın bulmuş o kahramanı, Sait soruyor: **"Sana benzemeseydi kötü mü olacaktı?.. Münekkit galiba romanı okumamış, kendine çok yakın bulduğu o kahraman, sinsi, korkak, adi, dalavereci, düzenbaz, ortalığı birbirine katan bir herif."**

Daha daha sonraları benim de başıma gelecekti ya!.. Bir 'münekkit' tutup, hem de yazın tarihi olarak yayınladığı bir kitapta benim için, 'o bir daha roman yazamaz' diye bir kesinlemede bulunmaz mı? Nerden biliyorsun, niye bu kadar güvenlisin, insanoğluna inanılır mı, bakarsın sen bile bir roman yazarsın? Ben eleştirmecinin kesinlik aramasını, kesin konuşmasını isterim ama, bu denli 'kehânet' sahibi olmasını,yazara gereksiz yere yol göstermesini değil. Kesinlik, sanatçının ortaya koyduğu yapıtı incelerken, görüş belirtirken olmalı... Doğru da yanlış da olsa, kesinlik gerek.Yan çizmeden, sözü gevelemeden, hele hele ukalâlığa hiç kaçmadan, yol göstermeye kalkışmadan, gördüğünü, anladığını saptamak, kendince yorumlamak; başka eleştirilere açık olmak, yanılgılara düşebileceğini, aldanabileceğini hiç bir zaman unutmamak...



Sait Faik

Eleştirmenin görevi... Claude Roy, **"Bir roman, bir şiir, bir deneme yazmak, bir soru sormaktır, sorguya çekme ve kendi kendini sorguya çekmedir"** diye yazmış... Carloni ve Filloux adlı yazarlar da **Eleştiri Kuramları'** nda bu sözü dayanak yaparak 'eleştirinin görevi'nin **"herşeyden önce özel bir yapıtın okurlara insan dünyasının sürekli ya da anlık yapısını nasıl anlattığını açıklığa kavuşturmak"** olduğunu yazıyorlar... **"Şu yazarın, şu çağda, özellikle de bizim kendi çağımızda, belli koşullar karşısında tanıklık görevini nasıl gerçekleştirdiğini göstermek söz konusudur. Yapıtın anlamı apaçık ortaya çıkacaktır o zaman, belli ölçüler içinde, durumun bir bölümünü, ya da tümünü, özgürlüğü, ya da baskıyı belirtebilecektir."**

◆ ◆ ◆

Sait Faik'le bitireyim, ister katılın ister katılmayın, kendisine, sanatına, yapıtına güvenen her yazar böyle düşünür, hep de böyle düşünecektir: **"Eleştirmeciden yol göstermesini bekleyen sanatçı dünyanın en gülünç sanatçısıdır. Eleştirmeci de kim oluyormuş?"** ◇

DEĞİNİLER / 2

yığışımsallık

Emin ÖZDEMİR

Bir yazısında İlhan Selçuk, yazarlıkla mimarlık arasında özdeşlik kurarak şöyle der: "Yazarlık da mimarlık gibidir. Bir yapının ayakta durması için bazı yasalara uyulması zorunluluğu var; bir yazının ayakta durması için de, bazı yasalara uymak gerek..."

Nelerdir bu yasalar? Yazılı anlatım yöntemleri üzerinde çalışanlar, değişik adlar altında toplamışlardır bunları. Bir bölümü okul kitaplarına değin girmiştir. Sözgelimi, sözcükleri özenle seçme, yerli yerinde kullanma bu yasaların başında gelir. Açıklık, yalınlık, akıcılık, düşünsel sağlamlık gibi nitelikler de önemlidir kuşkusuz. Ne ki, bunlar da bir yerde sözcüklerin seçimi, kullanımıyla ilgilidir. Çünkü her yazı sözcüksel edimdir bir bakıma, daha doğrusu sözcüksel bir örüntüdür.

Sözcükleri özenle seçme, yerli yerinde kullanma ana dilin söz değerleriyle düşünmeye bağlıdır. Bu da sözcüklerin kavram birimi olmasından gelir. Düşünsel boyutlu, öğretici amaçlı yazılarda gördüğümüz düşünce bulanıklığı, söyleyiş kekemeliği genellikle buradan, ana dilin söz değerleriyle düşünmemekten kaynaklanır. Bunun gibi kurmacasal nitelikli, yaşantı kazandırmayı amaçlayan yazılarda da raslanan durukluk, kılçıklı söyleyiş, gevşek dokulu oluş, sözcük ve tümce örgüsündeki uyumsuzluklar ... gibi eksikliklerin özünde de bu yasayı umursamama, hiçleme yatar.

Sözcüklerin seçimine, kullanımına özen göstermeyen bir yazarın yazısı ayakta duramaz elbette. Dahası, böyle birine yazar da denmez. İster öğretici boyutlu düşünsel yazılar yazsın, ister kurmacasal, kendindenliğini bulamaz, yazarlığın başat özelliği olan kendine özgü söyleyiş biçimine ulaşamaz. Jean-Paul Sartre'ın dediği gibi, "İnsan bazı şeyleri söylemeyi seçtiği için değil, onları belli bir biçimde söylemeyi seçtiği için yazardır."

Anlatış kaygısı çeken kişidir yazar. Ne anlattığına değil, nasıl anlattığına da özen gösterir. Sözcükleri, dilin çevrimi içinde süreklice bir tartıdan geçirir. Hemen ekleyelim ki, bunu tek tek sözcüklerle ya da sözlük okuyarak yapamaz elbette. Tek tek sözcüklere ya da sözlükteki dizilere bakarak onların anlamsal ve çağrışımsal değerini kestiremeyiz kolayca. Bir başına her sözcük bir ad, bir adlandırmadan öte belli bir değer taşımaz. Kimileyin bunu da tam algılayamayız. Sözcüklerin gerçek anlamını tümcedeki yeri, kullanımı belirler çünkü. Öyleyse bir yazıyı ayakta tutan yalınç, ama en önemli yasa sayılan sözcükleri özenle seçme ve kullanmanın denetimi, tümceyle başlıyor. Bu gerçeği bir denemesinde İngiliz yazarı William Hazlitt şöyle belirtir:

"Sözcüklerin gücü kendi içlerinde değil, kullanılışlarında, uygulanışlarındadır. Bir sözcük tek başına iken kulağımıza hoş gelebilir, ya da anlamı çok güçlü olabilir; ama bakarsınız aynı sözcük tümce içinde yersiz ve anlamsız düşmüştür. Çünkü bu bir gösteriş, süs konusu değildir; anlatımın düşünceye uydurulması konusudur ki, yazarın demek istediğini kavrar. Kullanılan araçların parlaklığı ya da büyüklüğü ile değil, onların kullanıldıkları yere uygunluğu ile ilgilidir bu, yapının sağlamlığı buradan gelir."

Anlatım birimi tümcedir. Bir yazıyı sağlıklı kılan dilsel ve düşünsel nitelikler tümcelerin sözcüksel ve sözdizimsel yapısına bağlıdır büyük ölçüde. Bu yönden anlatım birimi olarak tümcenin bir tartımdan, bir denetimden geçirilmesi gerekir. Gerçekte güç bir iştir bu. Kimileyin yazarları yeniden yazmaya zorlar. Bu yüzden çoğu yazarlarımız yanaşmaz buna. Yazılarda raslanan anlatım bozuklukları, dil yanlışları, düşünüş tutarsızlıkları, tümceler arasındaki dilsel ve düşünsel

kopukluklar da bundan doğar. Bunların tümüne **yığışımsallık** diyebiliriz.

Bilindiği gibi "yığışım" bir yerbilim terimidir. Molozların sonradan çimentolaşması ile oluşan kaba kütle anlamına gelir. "Konglomera"nın türkçe karşılığıdır yığışım. Aktarmalı bir anlamla dil ve anlatım yanlışlarıyla yüklü bir yazıya yığışımsal deme ya da bunu anlatımda yığışımsallık diye adlandırma hiç de yanlış olmaz.

Yığışımsal bir yazıda sözcükler arasında ne anlamsal, ne de biçimsel yönden bir etkileşim düşünülmez. Aynı tümce içinde birbirini yadsıyan sözcükler yan yana gelebilir. Sözcük öbekleri arasında tutarsızlıklar bulunur. Sözdizimsel öğelerin birbirine bağlanışlarında da. Öte yandan, gereksiz sözcüklerle yüklü, gevşek dokulu tümceler ağır basar bu tür yazılarda. Bunu bir iki tümce ile örneklendireyim. Örnek tümceleri **Yazko Edebiyat**'ta yayımlanan, Selim İleri'nin **Yaşarken ve Ölürken** romanı üzerine yazılmış bir değerlendirme yazısından seçtim.

"Hangi roman figürünün arkasında gerçek hayattan kimin yer aldığı, edebi eserin niteliğine ve düzeyine etkin değildir."

Yığışımsallığın bir çok özelliğini bu tümcede görebiliriz. Sözgelimi, tümceyi oluşturan sözcükler arasında biçimsel yönden bir etkileşim yoktur. Bir yanda "figür" sözcüğü, öte yanda "düzey" ve "etkin" sözcükleri... Bu sözcükler birbiriyle biçimsel bir bağdaşırlık taşımadığı gibi, "gerçek", "nitelik","düzey" sözcüklerinin yer aldığı bir tümcede, "figür", "edebi", "eser" ve "hayat" yerine **kişi, yazınsal, yapıt** ve **yaşam** kullanılmalıydı. Biçimsel bağdaşırlık bunu gerektirirdi.

Tümcede "etkin" sözcüğü yanlış anlamda kullanılmıştır. "Aktif", "faal" sözcükleri yerine kullandığımız bu sözcük, "hareketli ve etkili olan" anlamına gelir. Belli ki yazar "etkin" ile "etkili"yi karıştırmış. Bu karıştırma tümcenin yanlış yüklemle kurulmasına yol açmış. Bunun da anadilin söz değerleriyle düşünülmemesinin sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Tümcenin doğru biçimi şöyle olabilirdi: "Roman kişilerinin ardında, gerçek yaşamdaki kişilerin bulunması, romanın niteliğini ve düzeyini etkilemez."

Bir örnek daha: "Roman figürlerinden ressam Cemil'in ağzından dile gelen bu düşünce, başka imajlarla da sezdiriliyor."

Yazar, bir önceki gibi bu tümcesini de bir tartıdan geçirmemiş. Bunun için de tümceyi alaysamalara yol açacak gereksiz sözcüklerle doldurmuş. Bir kez "dile gelmek" deyimi burada yanlış kullanılmış. "Dile gelen" değil, "dile getirilen" denilmeliydi. Bu bağlamda deyim "belirtmek, anlatmak, açıklamak" yerine kullanıldığına göre, başka bir organla değil, ağızla yapılması doğaldır, "ağzından" sözcüğünün kullanılması gereksizdir. Tümcenin edilgen bir çatıyla kurulmuş olmasına da bağlanamaz bu yanlışlıklar. Bu çatı biçimiyle de tümce şöyle olabilirdi: "Roman kişilerinden Ressam Cemil'in sözleriyle dile getirilen bu düşünce, başka imgelerle de sezdiriliyor."

Profesör yazarımızdan aldığımız şu tümceye de yine sözcüklerin anlamına göre yerli yerinde kullanımı ve birbiriyle bağdaşırlığı açısından bakalım:

"Yazar, kendi sanatçı benliğinden yola çıkarak, içe bakış yöntemiyle "sanatçı" olgusunu, onun hayat problematiğini işleyebilir."

Tümcede "sanatçı olgusu" sözcük öbeği, yadırganıyor hemen. Çünkü "olgu" hem terim, hem de genel dilin sözcüğü olarak şu anlamda kullanılır: "Yapılan ya da olan iş, olay." Eski karşılığı "vaka"dır. Görülüyor ki, anlamına göre kullanılmamıştır bu sözcük. Öte yandan "problematik"le "olgu"yu aynı sözcük örgüsü içinde verme sözcük seçiminde gerekli özeni göstermemeyle açıklanabilir.

Sağlıklı bir yazıda sözcükler kavramları aşağı yukarı değil, tam olarak karşılar. Tümceler karışık, dolambaçlı değildir. Bu da anadilin söz değerleriyle düşünmeyi, sözcükleri doğru olarak kullanmayı, anlatılmak isteneni dilin yerleşik kurallarına uygun biçimde dile getirmeyi gerektirir. Kimileri bunu umursamıyor, gerekli özeni göstermiyor anlatımına. Bu yüzden de yanlış kullanımlar yaygınlaşıyor. Bunların önüne nasıl geçilebilir? Bir dilcimiz, Ömer Asım Aksoy Türk Dil Kurumu Yayınları arasında çıkan **Dil Yanlışları** adlı yapıtında bu soruyu değişik açılardan yanıtlarken şöyle der bir yerde:

"... Yazar, kafasındakini kâğıt üzerine dökdükten sonra işini bitmiş saymamalı, yazısını bir kez, iki kez, gerekirse daha birkaç kez ve başkasının yazısını okuyormuş gibi -eleştirici gözüyle- okumalıdır. Her okuyuşta dalgınlıktan, dikkatsizlikten ileri gelen yanlışları görüp düzeltecek, düşünme ve araştırma eksiklerini tamamlayacak, gerekli olmayan parçaları çizecektir.

Atalarımızın "boğaz kırk boğumdur" sözü, konuşmalardan çok yazılar için geçerlidir. Çünkü konuşurken uzun uzun düşünüp en uygun sözü ve biçimi bulmaya vakit yoktur. Ama yazarken uzun uzun düşünme ve en uygun sözü, biçimi buluncaya değin yazılanları değiştirme olanağı vardır. Kısacası her yazar, yazısını gün ışığına çıkarmadan önce, döne döne denetlemelidir."

Doğru ve sağlıklı bir anlatıma giden yollardan biri de budur elbette. ◇

yitik bir çevirgen* in ardından

Adnan BENK

Yazko dergisinin Mart-Nisan 1982 sayısında, YİTİK ZAMANIN ARDINDAN başlıklı Marcel Proust çevirisini okuyunca, bu alanda nasıl bir başıboşluğun sürüp gittiğini bir daha anladım. Ama, anlamakla kalmak istemedim bu kez, bir de anlatayım dedim. İki nedeni var bunun. Biri, çeviriyi yapan Bertan Onaran'ın başladığını sonuna kadar götürecek yaradılışta olması; öteki de, diliyle böylesine oynandı mı, Proust'ta proust'luk diye bir şeyin kalmayacağı.Daha önce birtakım sataşmalar olmuştu Proust'a, ama hepsini de kolaylıkla atlatmıştı. Ne var ki, sözünü ettiğim girişim, sataşmayı çok aşan bir çeşit amansız saldırıya benziyor. Sözcüklerini, bütün çağrışım olanaklarıyla değerlendirerek seçen ve yaşantılarının oluşum çizgisine göre dizen bir yazarın başına gelebilecek en acıklı olay, hiç kuşkusuz, yazarın dilini yarım yamalak, kendi dilini ise gereksinmelerini anlatacak kadar bilen inatçı bir çevirgenin (1) eline düşmektir. Bu bakımdan, benim araya girmem, bir çevirgene karşı çıkmaktan çok bir yazara arka çıkmak diye yorumlanabilir.

Yazko'da bir bölümü çıkan Proust çevirisinin, hemen her sayfasında birçok yanlışın bulunması, bunların tam bir dökümünü yapmama engel oldu. Böyle bir döküme gerek olduğunu da sanmıyorum doğrusu. Ben, yanlışı o kadar belirli olmayan, ilk okunuşta insana düzgünmüş gibi gelen ve daha çok Türkçe açısından üstünde durabileceğimiz bir tümceyi seçtim.

"a) Paris'te, evlerin içinde,

b) daha tadını çıkarmadan bitiveren sonbahar gösterisine,

c) alabildiğine yakın olup da ondan yoksun kalmanın

d) insanda geceleri,

e) uyumamaya dek varan gerçek bir ölü yaprak nöbeti, özlemi uyandırdığı,

f) kasım sabahlarından birinde..."

Daha kolay izlensin diye altı parçaya böldüğüm bu tümce kesimi, ilk okunuşta hiç de yadırgatıcı gelmiyor. Ama üstünde durulunca, sert bir saldırıya uğradığı anlaşılacak. Bir bir bakalım:

a) **Paris'te, evlerin içinde,** gerçekten başarılı bir çeviri. Sözcükler yerli yerine oturtulmuş, en ufak bir anlam kaydırması yok, anlatım türkçenin yapısına tam olarak uygun. Peki, ne var bunda? demeyin. Çevirinin gerisini okursanız, böyle bir tümce parçasının değerini bilmediğiniz için üzülürsünüz.

b) "Bir şeyin".... **tadını çıkarmak**, o nesnenin bol bol tadını almak, keyfini sürmek, o nesneye iyice kanmak anlamına gelir. "Doğrusu ya, geçen yaz denizin tadını çıkardık" dersem, bütün bir yaz boyunca zevkle denize girdiğimi anlatmış olurum. Ama, tutun ki, o yıl yazlıktasınız, deniz burnunuzun dibinde, ama şu ya da bu nedenle suya girmeniz yasak, "Denizin tadını çıkaramadım" der misiniz?.. Bunu diyebilmeniz için, hiç değilse birkaç kez denize girmiş olmanız gerekir.

Demek ki "tadını çıkarmak" deyimi, birşeyin **hiç olmadığı** durumlarda değil, ancak olduğu fakat **yeterince olmadığı** durumlarda kullanılabilir. Yani, bir varlık veya yokluk bildirmez, bir varlığın, bir olanın olma derecesini, yoğunluğunu belirtir.

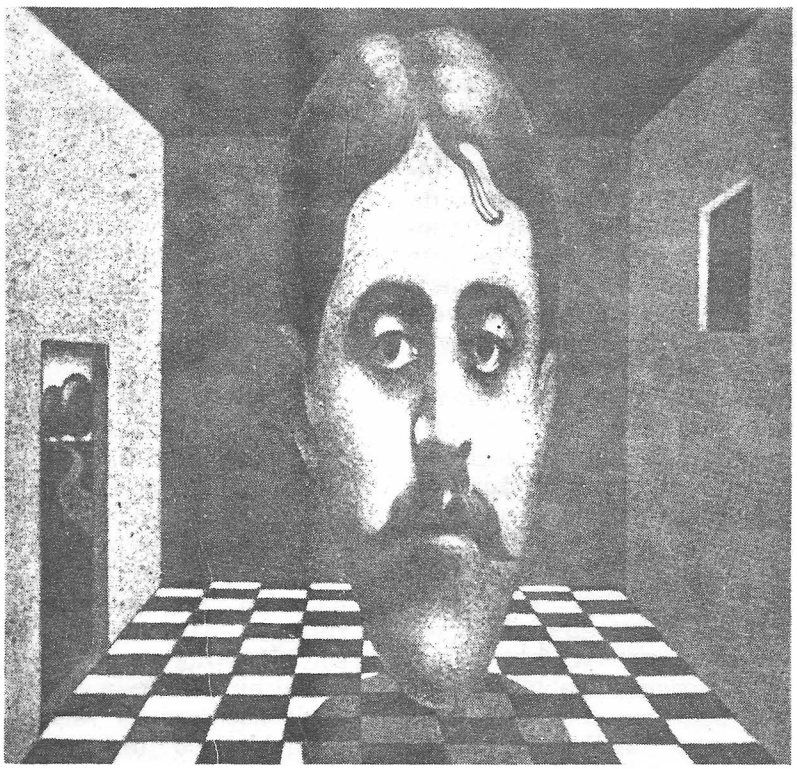
Oysa, (c) parçasından da anlaşılıyor, evlerinden çıkmayan Parisliler sonbahar görüntüsünden yoksun kalıyorlar. Sonbaharı yeterince görmüyor de-

*Çevirgen dive, ne pahasına olursa olsun çevirmek isteyen, çevirmeden edemeyen çevirmen'e denir.

ğil, hiç görmüyorlar..

c) "Birşeye..." **alabildiğine yakın olup da ondan yoksun kalmak** ne biçim söz? Proust'un ne dediğini bir yana bırakalım hele, bu tümcenin kendisinden bir anlam çıkıyor mu? Evet, çıkıyor. Veznedardır, elinden hergün dünyanın parası geçer, ama al da harca şunları, demezler. Alabildiğine yakındır paraya, sahip olamadığı için de yoksundur paradan. Böylesi olur. Ama, tutun ki, adam müze bekçisidir, resim seyretmeye de meraklı. Resimlere alabildiğine yakın olduğu, onları doya doya seyredebildiği halde, bu resimlerden yoksun kaldığını söylersek, yeni bir anlam çıkar ortaya, bekçinin resimleri düpedüz çalmak istediğini anlarız. Şimdi bu örnekçeyi konumuza uygulayalım: bekçi, bir Parisli olsun; müze de sonbahar yapraklarının doyasıya seyredilebileceği Boulogne ormanı. Parisli alabildiğine yakınsa ormana, en azından ormanın içinde demektir, dolayısıyla dilediği gibi seyreder ölü yaprakları, herhangi bir yoksunluk duygusuna da kapılmaz. Ama, ormana alabildiğine yakınken, gene de yoksun kaldığını söylüyorsak, ya son günlerde körleşmiştir, olabilir; ya da... Ya da ne yani?.. Parislilerin Boulogne ormanını kasım ayında satın almaya, ya da çalmaya kalkıştıklarını mı söylemek istiyor Bertan Onaran?..

e) **İnsanda... Uyumamaya dek varan...** (bir) **özlemin uyan**(ması)! Biraz toparlayalım: **uyumamaya varan özlem;** az daha: **uyumama olan özlem.** Bu özdeşleşme sonunda **insanda uyumamayı uyandırmak** gibi gerçekten ürkütücü bir dil anlayışı çıkıyor ortaya. Bu arada, bir saçmalıklar yumağı olan bu tümce kopuğunun ayrıntılarına girmek istemiyorum. Evet, her ne kadar özlem uyanırsa da, nöbet, ne denli dürtüklerseniz dürtüklesin, uyanmaz. Gelir belki, insanoğlu nöbete tutulabilir, ama nöbet uyanmaz, bunu da herkes bilir. Ama, belki de, çevirgen nöbetten değil de, nereden çıktığı belirsiz bir nöbetçiden söz ediyordur. Eh, iş bu kerteye vardıktan sonra, herşey olabilir artık.



Onaran'ın çevirisine çarpılmadan önce de, ömür boyunca nefes darlığı çeken Marcel Proust'un başına çok şey gelmişti. Bunların biri de, Roche firmasının nefes darlığına karşı çıkardığı bir ilâcın reklamı.

f) **Kasım sabahlarından biri** de ilgi çekici. Kasım otuz çektiğine göre sözü edilen sabah otuz kasım sabahı da olabilir, yani kasımın sonu. Otuz kasımda, gelmesiyle gitmesi bir olan sonbahar çoktan geçmiş, ne dallarda renk renk güz yaprakları, ne de insanlarda herhangi bir yaprak özlemi kalmıştır. Çeviri doğruysa, Proust saçmalıyor demektir. Ne var ki, saçmalığı yazara yüklemeden önce, şu Çin atasözünü anımsatmakta yarar var: "Boş bir testiyle bir kafanın tokuşmasından kof bir ses çıkıyorsa, özrü ille de testide aramamalı." Nitekim "Kasım ayının **ilk** sabahlarından birinde..." diyor Proust...

Bu örnekleri niçin sıralıyorum böyle?.. Anlatmak istediğim şu: çeviriyi bir kez olsun alıcı gözüyle incelemek, birçok sorunun çözümlenmesine yeter kimi zaman. Aslıyla karşılaştırmayı bir yana bırakın hele. İlk işiniz, çevirinizin dili dil mi, türkçesi, türkçe mi, ona bakmak. "Uyumamayı uyandırmak", "nöbeti uyandırmak" gibisinden ucubeler çıkıyorsa kaleminizden, kırın o kalemi. Siz zarardan, biz de sizden kurtuluruz, olur biter. Yok öyle değil de, sadece biraz zorlandığınız seziliyorsa, iyice sindiremediğiniz yabancı dilin artıkları araya giriyor, türkçe düşünmenizi köstekliyor demektir. Çevirdiğiniz yazıyı bir yana bırakın, çevirinizin kendi başına

tutarlı olup olmadığına bakın. Bu yöntemi açıklayacak bir iki örnek vereyim: çocukluğunda lüle lüleymiş saçları Proust'un, büyük amcası da, ikide bir bu lüleleri çekiştirip durur, çocuğun canını yakarmış. Her defasında da dehşete düşermiş çocukcağız. Allah'tan günün birinde lülelerini kesmişler, o da amcasının lülelerini çekiştirmesinden ve ikide bir dehşete düşmekten kurtulmuş Lülelerinin kesildiği günü anarken " yeni bir çağın başlangıcıydı o gün benim için" diyor Proust. Ya Onaran ne diyor: "... çocukluğumdaki yılgıları, örneğin büyük amcamın lülelerime yapışıp çektiği ve... kesildikleri gün sağa sola serptiği ânı anımsamış olurdum" diyor. Aslına uygundur, değildir hele dursun şimdilik, bu okuduğunuz yığıntının neresi türkçe? O kör olası amca, çocukcağızın lülelerine ne serpmiş acaba? Lüleleri sağa sola mı serpmiş, yoksa lülelere o "ânı" mı serpmiş?.. Hangisi acaba? Ayrıca, anımsadığı o "an" nedir? Amcasının yapışıp çektiği an mı, yoksa lülelerinin kesildikleri an mı? Yoksa yapışıp çekmesiyle lüleleri, kesip sağa sola serpmesi bir anda mı olmuş? Tutarsızlık dediğim işte bu. Fransızca bilmeye gerek yok bunun bir saçmalık olduğunu anlamak için, yazılanı bir kez okumak yeter. Bu saçmalığın bilincine vardığımız zaman ancak fransızca yazıya dönüp nerede hataya düştüğümüzü arayabiliriz. Onaran'ın "yapışıp çekmek" diye çevirdiği "tirer" fiilinin öznesi amca, ama "sağa sola serpmek" diye çevirdiği "dissiper"nin öznesi amca değil, lülelerin kesildiği gün. Bunu farketmek için allâme olmağa gerek yok, ilkel bir dilbilgisi yeter de artar bile. Ama, burada yok etmek, gidermek anlamına gelen "dissiper" sözcüğünü siz kalkıp da "Disperser" (saçmak) sözcüğü ile karıştırırsanız, hiçbir çıkar yolunuz kalmamış demektir. Sözü uzatmayalım, amca çocuğun lülelerini çekiştiriyor; canı acıyan çocuk amcasından korkuyor; lüleler kesildiği gün bu korku "dissipée" oluyor, yani yok oluyor, ortadan kalkıyor. Amcanın ne saç kestiği, ne de lüleleri sağa sola serptiği var. Onaran'a n'oluyor kuzum?

Bir iki sayfa çevirdikten sonra belki yanılmış, dikkati dağılmıştır diye, bir de çevirinin baş tarafına bakayım dedim. Başlı başına bir âlem burası, bir mucizeler diyarı. Daha bismillah demeden şu... şeyle karşılaştım: "... yapıtta sözü geçen kişinin ben olduğumu sanırdım: bir kilise, bir dörtlü, I. François'yla Charles Quint arasındaki yarış." Demek kilise bir kişi, dörtlü bir kişi, yarış da bir kişi, öyle mi? Lâf aramızda, yarışma, rekabet, hattâ yarışıcılık gibi sözcükler dururken, iki saygıdeğer hükümdarı mahalle arasında koşturan bu yarış sözcüğündeki ince tarihsel şakayı Proust'a rağmen sevimli bulmaktan kendimi alamadım.

Bunun hemen ardından da şu tümceyle karşılaşıyoruz: "...bu kanı... aklıma aykırı düşmez, ama göz kapaklarıma kurşun gibi biner, şamdanın artık yanmadığını görmeme engel olurdu."

Böyle demiyor Proust, demez de. Kanı, düşünerek, akıl yürüterek, akıl yoluyla varılan bir sonuçtur, neden akla aykırı düşecekmiş?.. Düşmez tabiî, düşmeyeceği için de, "aklıma aykırı düşmez" demenin anlamı yok. Proust, akla aykırı düşebilecek bir şeyden sözediyor, inanç (croyance) sözcüğünü, yani dinsel çağrışımlı bir kavramı kullanıyor. Ayrıca Proust, gözkapakları da demiyor, kurşundan da söz etmiyor. "Gözlerimin üstüne pul gibi bastırırdı" diyor. Pul'un fransızca karşılığı "écaille". Proust'u çevirmeye kalkışacak kimsenin en azından bir tedirginlik duyup, konuyu daha bir incelemesi gerekirdi. O zaman da, bu inanç, göz ve pul üçlüsünün İncil'de, İncil'in Havarilerin İşleri bölümünde sözü edilen bir mucizeyle ilgili olduğunu görürdü. Gerçekten de, Aziz Paulus'un anlattığına göre, Hananya, İsa'nın isteği üzerine, kör Saul'un gözlerine elleriyle dokunur ve o anda Saul'un gözlerinden pul gibi bir şeyler dökülür, gözleri açılır ve yüreğine inanç dolar. Daha buna benzer çok şey var bu çeviride. En güzellerinden biri de şu: en yakın tren istasyonuna varmak için küçük bir patikadan acele acele yürüyen bir adamcağız, çevirgenimizin mârifetiyle, en yakın istasyona doğru trenin içinde koşan bir adam oluveriyor, adamın yürüdüğü patika ise, "trenin geçtiği minik yola" dönüşüyor... Bu örnekleri istediğiniz kadar çoğaltabilirsiniz. Anlamı çarpıtacak türden sözcük eklemelerini,atlanmış tümceleri de sayarsak, çeviriden pek bir şey kalacağını sanmıyorum.

Peki, neden bunun üstünde bu kadar duruyorsun diyeceksiniz. Neden olacak?.. Sartre'ın **Les Mots**'su nasıl tırpanlanmıştı unuttunuz mu?.. Bir örnek vereyim isterseniz **Sözcükler**'den: anasının bütün uyarılarına rağmen kız hastalıklı bir adama kaçıyor. Adam ölünce de, çocuğuyla birikte dönüyor baba evine. Kıza kimse sesini çıkarmıyor; hattâ haklı çıkan ana bile, diyor Sartre, herkesin içinde yüzlemedi kızını, diyor. Bu yüzlemek, başa kakmamak ne oluyor Onaran'ın türkçesinde, bilir misiniz?.. Ana, kızının dönüşüne "sessiz sedasız bir tören" yapmış oluyor?.. Romanın fransızcasıyla da, en basit bir sağduyuyla da hiçbir ilgisi bulunmayan, bu gibi sayısız çarpıtmalarla Türk okuyucusu Sartre'ın, belki de, en özlü kitabından yoksun bırakılmış, onun yerine, Onaran'ca onarılmış düzmece bir Satır'ın altına sürülmüştü. Proust'un da başına aynı şeyin gelmemesi için üstünde duruyorum bu çevirinin. ◇

Abdülhak Şinasi Hisar

abdülhak sinasi hisar/ boğaziçi mektupları

Fatih ÖZGÜVEN

... bizi daima hayale götüren bu hayat, bilmez miyiz, insanı ta iliklerine kadar bir aşk, bir vuslat ihtiyacıyle yoğurur. Boğaziçi sularında, kayık geçer geçmez bir iz taşımadan silinen bu müphem yollar, hiç bir sona erişmeden biten bu güzel saatler bir saadet rahatlığı vermesi gerektiği halde, gönlümüz ancak daha büyük bir saadeti bekleyişimizin boşluğunu ve acısını verir... bu yalnızlık, bu sessizlik... ruhları daha engin bir vuslat ihtiyacıyla kaplar, hep bir aşk faslına hazırlardı.... Ah! hangi gün, hangi gece, hangi saat, hangi an geçmişti ki biz saadetimizi aşkımıza feda etmeyelim? (Boğaziçi Mehtapları -s. 37-38)

Peyzaj, yani manzara resmi biliyoruz ki son devri Osmanlı aydınlarının değerlendirmeye özen gösterdikleri bir sanat türüydü. Abdülhak Şinasi'nin **Ali Nizâmi Bey'in Alafrangalığı ve Şeyhliği** adlı kitabındaki anlatıcı bize ayak ucuna basa basa gidilen, özel bir anahtarla açılan mâbet gibi bir resim odasından, Ali Nizami Bey'in 'alafranga' zevklerinden biri olan tablo koleksiyonundan sözeder. Abdülmecit Efendi'den Fikret'e kadar birçok son devir Osmanlı'sı resmi uğraş edinmişlerdir. Bugün baktığımızda, çoğunun tarzının sembolizm (resimde) öncesi fransız klasisizminden etkilendiğini görüyoruz. Fransa'dan gelen etkiler yalnızca bununla kalmaz; sembolistlerin imgeleri, örneğin Ahmet Haşim'in gurubun dehşetengiz renklerine boyalı kuşlarıyla bahçeleri de esin kaynağını Fransa'da, sembolist Régnier'de bulurlar. Türkiye'ye gelen fransız esintilerinin en etkililerinden biri, belki de birincisi ise meşhur Sarah Bernhardt'dır. Gene **Ali Nizami Bey**'deki anlatıcı, Abdülhak Hamid'in 'yine bir hüsn-i bibedel meşhud!' dizesiyle övdüğü fransız melodramlarının bu ünlü isminin yanı sıra bir solukta Belle Otéro, Cleo de Mérode, Liane de Pongy ve Jane Hading gibi aktrisleri sayıverir. Bunların hepsinin de dönemin Osmanlı aydınının tıpkı fransız klasisizmi, Tanzimat'ın kötü rokoko taklitçiliği ya da sembolist şiir gibi Batı'nın kapılarını açmış, o pırıltılı Frenk hayranlığını besleyip yaldızlamış melodram oyuncuları olduğuna şüphe yok.

Ne var ki bütün bunlar Batı'da bir süreç olarak yaşanır; plastik sanatlarda baroktan beslenen fransız klasisizmi zamanla sembolizme, sembolizm Art Nouveau'ya, bu sonuncusu da izlenimciliğe yolaçacaktır. Tıpkı sembolist şiirin yerini

gerçeküstücülere, Dada'cılara bırakacak olması gibi. Dumas Fils'ler ise köklü bir 'dram' geleneğinin yozlaşması, ticarileşmesidirler, yerlerini çaresiz operaya bırakacaklardır. Bernhardt ise sinemaya geçecek, melodramı sinema devralarak özgün bir tür haline getirecek, tiyatro başka yenilikçi kanallar arayacaktır.

İki arada bir derede Osmanlı aydınları ise bunları yaşarken bunun bilincine pek varmazlar. Cariyelerini tuvale geçirir, tiyatroların erkeklere özel bölümünden seyredip hayran oldukları çoğunlukla üçüncü sınıf aktrisleri ihsana boğarken tuhaf bir kültürel çelişki yaşadıklarının farkında değillerdir.Aslında, giriştikleri bütün bu 'alafranga' lıklarda 'alafranga' olan sadece benimsedikleri 'üslup'dur; yoksa yaptıkları son derece yerli, kendi kültürlerine içkin birşeydir; miras aldıkları Doğu'lu kültürün temelinde yatan unsuru , 'duygu' unsurunu, fakat bu sefer çağdaş anlatım biçimleriyle üretir ve çeşitlerler; sözkonusu biçimlere daha uzun zaman kayıtsız kalmaları mümkün değildir.

Tapınar, o güzel **Bursa'da Zaman**'da Bursa'ya ikinci bir zaman boyutu atfederken bunun bir 'duygulanma', bir 'hatırlama'nın 'yekpare' boyutu olduğunu düşünür, hattâ ta Orhan zamanından izler taşıyan Bursa' da Doğu'ya özgü duygulanmaların en temel konusu olan ölüm' ün 'ehlileştirilmiş yüzünü' bulur. Oysa ki,gene aynı Tanpınar XIX. yüzyılın Osmanlı şiirine bakarken kaygı uyandırıcı özellikler saptar; şiirimizde öteden beri görülen 'atılımsız bir duyumculuk' almış yürümüştür. 'İlhamın umumiyetle küçük ve kelime oyunlarına dayanan buluşlardan öteye geçmemesinden ileri gelen bir yoksulluk', 'daha ziyade değerlerin zayıflamasından gelen bir duyumculuk teşhiri', bir 'yarenlik edası' vardır.Tanpınar, o keskin irdeleme gücüyle bunun kültürel temellerinin çok daha derinde olduğunu anlatır bize: 'Arkasında nesilden nesile değişen, hayatı ve insanı her an yeniden keşfe çıkan büyük kökleri durmadan yoklayan, şüphesi imanı kadar yaratıcı bir kültürün yokluğu, şekillerin ve prensiplerin bir defa için ve geniş olarak kabul edilmiş olması çoktan yıpranmış, yarı tasavufi bir lugatin ve hayatla ilgisini kesmiş olmakla övünen bir duruşun - rind'lik- mutlak hakimiyeti altında süregelen Müslüman Şark medeniyetinde insan değişmez, canlılığını kaybeden değerlerin etrafında yavaş yavaş ufalır'. İşte bu medeniyetin has ve yoğun duygulanmalara açık büyük gözü darala darala Osmanlı İmparatorluğu' nun son devrinde adeta fransız melodramı noktasında takılır kalır, Bursa'nın o yekpare hatırlama boyutu, oyuncaklı, cicili bicili bir 'zevk-i tahattür'e sığacak boyuta iner.

Kendisi de Proust, Barrès gibi fransız yazarlarının hayranı olan Abdülhak Şinasi, **Boğaziçi..** dizisinde, bu gelişmenin en kolaylıkla tüketilebilir, en melodramatik örneğini vermiştir. (**Fahim Bey ve Biz, Çamlıcadaki Eniştemiz** ve **Ali Nizami Bey** üçlemesini ayrı tutuyorum, çünkü bunlar yazarın melodramatik bakışından paylarını alsalar da başka açılardan çok ilginç örneklerdir.) Nesirde şiir (ya da şiirli nesir) yazma tutkusunun hem peyzaj, hem de tumturaklı sembolist imgelerle buluştuğu, buluşup da bu kültürün temel kaygısı gözüken rind'ce duygulanmayı yeniden çeşitlediği, ama Tanpınar'ın gördüğü son kerte tıknefesliliği de duyumsattığı bir 'geçmiş dökümü'dür sözkonusu olan.

Abdülhak Şinasi'nin **Boğaziçi...** dizisinde konu edindiği nedir? En başarılı bölümlerde özel bir kültür tarihi yazma çabası, çoğu başarısız bölümlerde ise bir dizi şiirli izlenimi ölümsüzleştirme isteği. Bir dizi izlenim, evet, ama aslında bu izlenim dizisi bir tek izlenimin - Boğaziçi'nin- defalarca çeşitlenmesinden ileri gitmeyen bir benzetmeler zinciri ve bunlar yoluyla bir 'atmosfer' yaratma çabasından başka birşey değildir. Proust 'hatırlama' çabasını - modern romana dönük- bir metne dönüştürür oysa Abdülhak Şinasi'nin dağınık 'şaireneliği' bir metin örgüsü oluşturmaz, bir monolog bile değildir, az çok ite kaka yürür. Yer yer şairane olup olmadığı bile tartışılabilir. Tanpınar'ın, dönemin şiir üslubuna egemen olduğunu düşündüğü 'küçük manasız ifadeler', Abdülhak Şinasi'de iyice cıvımış bir 'sembolizm'e yol açar kimi zaman. **Boğaziçi Mehtapları**'nda **'güneşin aksiyle, ötede beride öbek öbek birçok camlar altın kesilir, altınlar gibi parıldar'**(s. 33) ya da'**akşam herşeyi**

azamet ve kadife ile giydirir'ya da'**sular kayıkları, sanki büyütmek istedikleri hülyalarımızın beşikleri gibi sallar**' (s. 31). Bu benzetmeler inanılmaz bir ucuzluk tınısı taşırlar, benzetme sanatının oldukça inceliksiz örnekleridirler. Abdülhak Şinasi' nin 'anı dökümü' Haşim'in, Yahya Kemal'in özgünlüğüne ya da Tanpınar'ın derin tarih bilincine hiçbir zaman ulaşamamıştır. Burası kesin. Ne var ki, ondaki yenilik -ya da yozlaşmayani duygunun kıyasıya abartılmasını konu edinen melodramı sevmesi, bize - hiç değilse kimilerimize- gene de çekici gelecektir. Neden derseniz, Abdülhak Şinasi'nin bugün alaturka dediğimiz ve belli bir geçmişe -özlem payıyla benimsediğimiz bir duyarlığın ürünü olan müziği çok andıran bir yanı vardır da ondan. Onun duygulanmaları, hem metin içinde yoğun olarak 'üretilir' hem kolaylıkla 'tüketilebilir' hem de anında etkisini gösteren bir öz taşırlar. O, çöken, 'tıknefes' bir dünya görüşünü yeni bir dünyaya, o dünyanın eski görkemini kaybetmiş boyutlarına uyarlayarak geçirir. Doğu'nun büyük tasavvufi'lik geleneğini sonunda Selahattin Pınar'a, Saadettin Kaynak'a, Üsküdar Musiki Cemiyeti'ne, Hamiyet'e ve Müzeyyen'e, Radyo' ya bağlayacak köprü olma görevini bilmeden üstlenir.

Abdülhak Şinasi'nin mehtâbı, 'Heybeli'de her gece mehtaba çıkanların', evlerde toplanıp meşk eden kuşağın o iri, o 'gümüş sini' benzeri mehtâbıdır. Onun sözcük dağarcığı şiddetle 'alaturka'dır; metin içinde geçen rikkat, gönül, eda, emel, hülya, şefkat, tesirli, lezzet, asude, saffet, hatıra, sükût, aşinâ ve hayal gibi kavramlar, değişik dizilişlerde ya da sık sık yanyana getirildiklerinde sanki değişik şeyler söyler görünür fakat aslında hep aynı 'halet-i ruhiye' yi anlatan anahtar sözcüklerdir. Yukarıdaki parçada görüleceği gibi özel bir diziliş sözkonusudur; bu sözcüklerin abartılı bir tekrarla (hangi gece, hangi saat...) dönüp dönüp gelen bir duygu taşması halinde verilmesi, o hafif yapmacıklı soru biçimi, o 'ah' ünlemleri, hepsi de alaturkanın 'şanındandır'. Bunların da ötesinde gene yukarıya aldığım bölümde geçen 'aşk', 'saadet' ve 'vuslat' sözcükleri aslında aynı şeyi, yani 'duygu'yu fakat değişik yoğunluk ve 'acil' lik derecelerinde kavramlaştırırlar. Ne var ki bu cümlelerin duyumsattıkları 'melali bilmeyen nesle aşina olmayı' reddeden şair tavrının içtenliğinin ötesine geçmiştir artık. Burada duygu kendi başına bir amaç, giderek bir araç haline gelir. Bu duygulanmaların sahibi duygulanmak için duygulanmaktadır artık. 'Saadet', anladığımız kadarıyla günlük doygunlukların, deniz üzerinde geçirilen saatlerin toplamı olan 'saadet' kendini Boğaziçi'nde duygulanmalara kaptıran anlatıcımızı doyurmaz olur. Bu saadet onu bir 'aşk, bir vuslat ihtiyacına' doğru sürükler. 'Vuslat' yani kavuşmanın doruk noktası, hiçbir zaman varılmayacak olan o doyum aslında var mıdır zaten? diye sorulabilir. Kavramsal olarak tasavvufi bir aşkınlık anlayışını kapsayan 'vuslat' Abdülhak Şinasi'de sanki bir türlü gerçekleşmemesiyle mutluluk veren bir evredir, çünkü hayat bizi nasılsa 'daima bir hayale' götürmez mi? Böylece, mistik bir belirsizlik olan 'vuslat' burada yerini 'hayal' gibi, 'hulya' gibi bir dizi 'müphemiyet'ten birine bırakır, yazar artık bu 'sönen, gölgelenen dünya'ya karışmaktan, onun içinde erimekten yakınmaz, tam tersine bu kendini kayıtsız şartsız bırakıştan, bu bir türlü gerçekleşmeyecek vuslat'tan zevk alır hale gelir. 'Saadeti aşkına' feda edecektir ama burada dikkati çeken bu edilgen duygulanmaların ortasında, duygunun girdabına karışırken varmaya çalışılan bir 'aşk'ın olmamasıdır Sözkonusu an'ı yaşantılayan (anlatıcı) bu metinde 'aşk'a doğru uzanan bir el değildir. Ayrıca buna imkan da yoktur; 'zaten , böyle, yalnız musiki değil, herşey ruyaya benzer, herşey ruyadır' (s. 94)

Abdülhak Şinasi'nin **Boğaziçi**..' dizisinde sözkonusu edilen duygunun etkin bir süreci harekete geçiren, çeşitli ikilemlere ışık tutan yani 'dramatik' bir niteliği olmaması, tam tersine kimi kalıplaşmış duygulanmaları, ikilemleri (aşırı derecede) çoğaltır ve sürdürür görünmesi yani 'melodramatik' olması, onu Doğu'nun 'duygu kültü'yle alaturka'nın zahmetsizce tüketilebilen duyguculuğunun arasında bir yere koymamızı sağlar sanıyorum. Abdülhak Şinasi'nin bu özelliği onu bir anlamda melodramatik bakış açısının ilk ve en yoğun uygulayıcılarından biri yaptığı gibi, eserinin belli kültürel kayguların geçirdiği evrimlerin de bir sözcüsü, bir tanığı olmasını sağlar. ◇

v. propp ve masalların yapısı

Osman SENEMOĞLU

Masalların Yapısı (1) *adlı kitap, rus araştırmacısı Propp'un (1895-1970) yapıtı. Rusça ilk baskısı 1928 yılında. Kitabın rusça adı da* Morfologija Skazki. *Kendi ülkesinde pek yankı uyandırmayan kitap, 1958 yılında* Morphology of the Folktale *başlığıyla ingilizceye çevrildikten sonra, özellikle folklor, genellikle de bütün edebiyat ve insan bilimleri alanında büyük ve günümüze kadar süregelen yankılar uyandırdı. Budunbilimciler, dilbilimciler, toplumbilimciler, vb. Propp'un yapısal çözümleme yöntemini kendi araştırma alanlarına uygulamaya başladılar. 1970 yılına kadar Leningrad Üniversitesi'nde öğretim üyeliği yapan Propp, 1920 yılında sürdürülen folklor araştırmalarında ve bu arada da masal incelemelerinde dağınıklıktan kurtulunamadığını, masalların kaynağını araştırmak gibi çıkmaz yollara sapıldığını, birtakım tutarsız sınıflandırmalarla oyalanıldığını saptamıştı. Bu durumda yapılacak tek şey, herhangi bir kuramsal araştırmaya girişmeden önce, ele alınan konunun sınırlarını belirlemekti. Ancak böylece masalın "ne olduğu"nu ortaya çıkaracak sistemli bir betimlemeye girişilebilirdi. Propp, bu çalışmasını Afanasyev'in derlemesinden seçtiği yüz masal üzerinde sürdürdü.*

Aşağıdaki yazıda da görüleceği gibi, Propp'un özelliği, masal kişilerinin eylemlerini, bu eylemlerin somut içeriği açısından değil, olayörgüsünün gelişmesinde üstlendikleri işlevler bakımından değerlendirmiş olmasıdır.

Yaratım evresinde sanatçı nasıl çeşitli sıkıntılar çekerse, sanat yapıtı karşısındaki insan da, soruna bilinçli olarak yaklaştığında, benzer güçlüklerle karşılaşır ve yapıtı anlamlandırmak, sanatçının iletmek istediği bildiriyi, elden geldiğince "tutarlı" biçimde değerlendirmek için sürekli çaba harcar.

Yazınsal yapıt, doğal dilde üretildiğinden, tüm sanat yapıtları arasında en çok ilgiyi çekmiş ve herkes kendinde yazın üstüne söz söyleme yetkisini bulmuştur. Bunun yanı sıra birçok eleştirmen ve araştırmacı da etkinliklerini yazınsal yapıtların incelenmesinde odaklaştırmıştır.

Eskiden beri bilimsellik düzeyinde bir kesinliğe ulaşmaya çalışan yazınsal eleştiri ve çözümleme yöntemlerindeki gedikler, günümüzde yazınsal göstergebilimin katkılarıyla giderek kapanmakta ve eleştiri izlenimcilikten kurtulmaktadır.

Değişik kuram ve uygulamalardan yararlanarak gelişen yazınsal göstergebilim yöntemlerinin hemen hemen tümünde, ortak bir kaynak göze çarpar: 1928'de yayınlanan, Vladimir Propp'un **Masalların Yapısı** adlı incelemesi. Göstergebilim alanında çalışanların, masal incelemesi yapanların, tutarlılık ve bilimsellik kaygısı olan eleştirmenlerin ya da insanbilimlerinin herhangi bir dalında bilimsel yöntem arayışı içinde olanların başvurup,kimi yönlerinden yararlandıkları önemli bir yapıttır Propp'un çalışması.

Ancak, ünlü göstergebilim kuramcıları ve onların uygulamacıları bile, bugünkü aşamada, genellikle, halk masalı ya da öykü çözümlemeleri yapmaktadır. Propp'un, masalların yapısal özelliklerinden yararlanarak tutarlı bir çözümleme örneği oluştururken karşılaştığı görece kolaylığı, romanlar üstüne benzer bir çalışma yapacak araştırmacılar bulamamaktadır. Çünkü romanda, kurgunun karmaşıklığı ve değişik türden birçok öğenin yan yana bulunması böyle bir girişimin başarıya ulaşmasını güçleştirmektedir.

1) Buradaki yapı kavramı "yapıbilgisi"; "biçimsel yapı" anlamlarına gelmektedir.

Göstergebilimin tanınmış kuramcılarından A.J. Greimas'a "Fransız göstergebilimi Propp'un yapıtında anlatısal söylemin düzenleniş ilkelerini daha iyi anlamayı sağlayan bir örnek görmüştür" (2) dedirten bu çalışmanın önemi nedir?

Neden Propp adı, bugün bile, insanbilimlerine ilişkin birçok kaynakçada yer almaktadır ? Bu sorulara kestirme bir yanıt vermek gerekirse, Propp'un tümü kapsayıcı bir biçimde masalların yapısını çıkarmayı ve "anlatısallık" ilkelerini belirlemeyi amaçladığı; diliyle, ulaşılan sonuçlarıyla herkesin kavrayabileceği bir yapıt tasarladığı ve bu yaklaşımında da büyük ölçüde başarılı olduğu söylenebilir.

YÖNTEM

Propp önce, incelediği rus masallarının **oluşturucu bölümler**'ini saptamış, ardından, bu bölümleri göz önünde bulundurarak masalları birbirleriyle karşılaştırmıştır.

"Bu çalışmada masalların ortak kurgusu belirlenecek, yani masalların oluşturucu bölümlerine göre bir betimlemesi yapılacak ve bu bölümlerin kendi aralarında ve bütün ile olan ilişkileri ele alınacak" (3) diyen Propp, böylece daha çalışmanın başında varılacak noktayı belirliyor. Ulaşılmak istenen amacı saptadıktan sonra da, masalları doğru olarak betimleyecek yöntemleri araştırıyor. Betimlemede temel ölçüt **değişmeyen** ve **değişken** değerlerdir. Bu değerleri saptamak için Propp bazı örnekleri karşılaştırır:

1) Kral yiğidin birine bir kartal verir. Kartal yiğidi başka bir kralın ülkesine götürür.
2) Büyükbaba Suçenko'ya bir at verir. At, Suçenko'yu başka bir kralın ülkesine götürür.
3) Büyücü İvan'a bir kayık verir. Kayık İvan'ı başka bir kralın ülkesine götürür.
4) Kraliçe İvan'a bir halka verir. Halkadan çıkan güçlü delikanlılar İvan'ı başka bir kralın ülkesine götürürler.

Propp, bu örneklerde kişi adlarının değiştiğini, ancak eylemlerin, **işlevler**'in değişmediğini saptar. Masalda bir eylemin değişik kişiler tarafından gerçekleştirildiği, böylelikle de masalların, **kişilerin işlevleri**'ne dayanılarak incelenebileceği görülür.

Bu yaklaşımda önemli olan bir eylemi **kimin** ve **nasıl** yaptığı değil, kişilerin **neler** yaptığıdır. **Kim?, nasıl?** soruları ikincil sorulardır. Propp, kişilerin çokluğuna karşın işlevlerin az sayıda olduğunu da saptar.

Masalların temel yapısını belirlemeye yarayan **işlev** kavramını tanımlamak için, eylemi yapan kişi gözönünde bulundurulmaz. Birçok durumda tanım, eylemi anlatan adlarla (**yasaklama, soruşturma, kaçma**, vb.) gösterilir.

Eylem, anlatımın akışı içindeki konumundan soyutlanarak tanımlanamaz. Çünkü kimi durumlarda benzer eylemlerin anlamları değişik olmaktadır: prensesle kahramanın evlenmesiyle, bir babanın, iki kızı olan bir dul kadınla evlenmesi, eylem (**evlenme**) aynı olmasına karşın değişik anlamlar taşır.

İşlev, bir kişinin gerçekleştirdiği eylemdir. Bu eylem, olayörgüsündeki anlamına göre tanımlanır. Masalda kişilerin üstlendiği işlevler anlatının değişmez öğeleridir.

İşlev tanımlandıktan sonra bir başka sorun da bu işlevlerin masallarda ortaya çıkış sıralarına ilişkindir. Propp, öğelerin masallardaki yerinin çok kesin, çok belirgin olduğunu saptamıştır. Yapay olarak yaratılmışların (romanların) dışında, halk masallarında işlevler hep benzer biçimde sıralanır. Bu masalların tümünde yapı aynıdır.

KİŞİLERİN İŞLEVLERİ

Propp, saptadığı otuz bir işlevi, masallardaki sıraya göre verirken her işlevin belirttiği eylemi de betimler ve işlevleri kısaca tanımlar.

Masallara çoğu kez, **başlangıçtaki durum**'un ansızın sarsılmasıyla girilir. Giriş bölümünün ardından sıralanan işlevler ise şunlardır:

1. AİLEDEN BİRİ EVDEN UZAKLAŞIR(**Uzaklaşma**): çalışmaya gitme, ölüm, vb. durumlardan kaynaklanır bu işlev.
11. KAHRAMAN BİR YASAKLA KARŞILAŞIR (**Yasaklama**): "Kardeşin sana emanet, sakın evden çıkma!" "Bu odada ne var diye bakmamalısın" gibi yasaklarla masal kahramanı bir yükümlülük altına girer.

Masalın başında çizilen mutluluk tablosu anababanın evden uzaklaşmasıyla bozulur. Çocuklar kendi başlarına kalır.

Kimi zaman bir buyruk, bir öneri de yasaklama

2) COURTES, J., **Introduction á la sémiotique narrative et discursive**, Paris, Hachette, 1976, A.- J. GREIMAS'ın önsözü, sayfa 5.
3) PROPP, V., **Morphologie du conte**, Paris, Seuil, 1970, sayfa 28.

niteliği taşımaktadır: çocuklara bir yere gitmeleri önerilir ve çocuklar bu öğüde uyarsa, tıpkı bir yasağın çiğnenmesinde olduğu gibi, başlarına çeşitli kötülükler ve mutsuzluklar gelir.

III. YASAK ÇİĞNENİR (**Yasağın çiğnenmesi**): kahramanın evden çıkması, gecikmesi, vb. durumlarda yasağın çiğnenmesi söz konusudur. Bu bölümde yeni bir kişi de ortaya çıkar: **Saldırgan (Kötü)**. Saldırganın üstlendiği görev mutlu insanların huzurunu bozmaktır.

IV. SALDIRGAN BİLGİ EDİNMEYE ÇALIŞIR (**Soruşturma**): aranan değerli bir nesnenin ya da gizlenen çocukların yerini bulmak isteyen saldırgan soruşturmaya başlar.

V. SALDIRGAN KURBANI HAKKINDA BİLGİ TOPLAR (**Bilgi edinme**): bu durumda saldırganın sorularına kolayca yanıt aldığı görülür.

VI. SALDIRGAN, YA KURBANINI YA DA KURBANIN SERVETİNİ ELE GEÇİRMEK İÇİN ONU KANDIRMAYI DENER (**Aldatma**): saldırgan başka bir kılığa girer: örneğin cadı ya da iyi yürekli bir yaşlı kadın olur.

VII. KURBAN ALDANIR VE İSTEMEDEN DÜŞMANINA YARDIM EDER (**Suç ortaklığı**).

VIII. SALDIRGAN AİLEDEN BİRİNE ZARAR VERİR (**Kötülük**): masala devinim veren, canlılık katan bu işlev, anlatının gelişimi açısından çok önemlidir, **Uzaklaşma, yasağın çiğnenmesi, bilgi toplama** ve **aldatma** bu işlevin gerçekleşmesini kolaylaştırır. Bu dört işlev **kötülük**'ün gerçekleşmesine olanak sağlayan öğelerdir.

Kötülük işlevinin masallarda büründüğü biçimler çok çeşitlidir:

1. Saldırgan birini kaçırır.
2. Saldırgan büyülü bir nesneyi çalar ya da kaçırır.
3. Ekili bir tarlayı yağma eder ya da ekine zarar verir.

VIII a. AİLEDEN BİRİ GEREKSİNİM İÇİNDEDİR; AİLEDEN BİRİ BİR ŞEY ELDE ETMEK İSTER (**Yokluk**): bir arkadaş, bir nişanlı gereksinimi, büyülü bir eşya elde etme isteği,vb.

IX. KÖTÜLÜK YA DA YOKLUK HABERİ YAYILIR, BİR DİLEK YA DA BUYRUKLA KAHRAMANA BAŞVURULUR, KAHRAMAN GÖNDERİLİR YA DA GİDER (**Aracılık, Geçiş dönemi**): masal kahramanı bu işlevle ortaya çıkar. Propp masallarda iki kahraman türü belirlemiştir :**Arayıcı kahraman** ve **Kurban kahraman**.

Geçiş dönemi diye tanımlanan işlev, kahramanın yollara düşmesine neden olan olayı belirler.

Örneğin:

1. Yardım isteğinin ardından kahraman göreve gönderilir.
2. Kahraman hemen yola çıkarılır.
3. Kahraman evinden çıkıp yola koyulur: gitme kararını kendisi alır. Yardım isteyen aracılar yoktur.
4. Felâket haberi yayılır.
5. Kovulan kahraman evinden uzak yerlere götürülür.
6. Ölüme mahkûm kahraman gizlice salıverilir.
7. Ağıtlar söylenir ve ölüm haberi duyulur.

X. KAHRAMAN EYLEME GEÇMEYİ KABUL EDER YA DA EYLEME GEÇMEYE KARAR VERİR (**Karşıt eylemin başlangıcı**).

XI. KAHRAMAN EVİNİ TERKEDER (**Gidiş**): kimi durumlarda kahraman evinden ayrılmaya zorlanır: bir kaçış söz konusu olur. Bu işlev **bağışçı** diye adlandırılan ve kahramana büyülü bir araç vererek yardım eden yeni bir kişinin de ortaya çıkmasına yol açar.

XII. KAHRAMAN KENDİSİNE BÜYÜLÜ NESNENİN VERİLMESİNİ SAĞLAYACAK BİR SORGULAMA, SALDIRI, SINAVLA KARŞILAŞIR (**Bağışçının birinci işlevi**):

1. Bağışçı kahramanı sınar: ev işi yaptırır, kemanla çalınan bir parçayı uyumadan sonuna kadar dinlemeye zorlar, ağır bir taş kaldırtır.
2. Bağışçı kahramana sorular yöneltir: bu aşamada sınamanın yumuşamağa başladığı görülür.
3. Bir tutuklu, kahramandan kendisini kurtarmasını ister.
4. Düşman bir yaratık kahramanı etkisizleştirmeye çalışır.
5. Düşman bir yaratık kahramanla kavgaya tutuşur, vb.

XIII. KAHRAMAN DAHA SONRA KENDİSİNE BAĞIŞTA BULUNACAK KİŞİNİN EYLEMLERİNE TEPKİ GÖSTERİR (**Kahramanın tepkisi**): kahramanın tepkisi olumlu ya da olumsuz olur:

1. Kahraman sınavı başarır (başaramaz).
2. Kahraman soruları yanıtlar (yanıtlayamaz).
3. Tutukluyu kurtarır.
4. Düşman yaratığın olanaklarını ona karşı kullanarak saldırıdan kurtulur.
5. Düşmanına yenilmez (yenilir).

XIV. BÜYÜLÜ NESNE KAHRAMANA VERİLİR **(Büyülü nesnenin alınması)**: sınama sonunda elde edilen büyülü nesneler şunlardır:
1. Hayvan (at, kartal, vb.).
2. İçinden büyülü yardımcılar çıkan nesneler (çakmak, at, halka, vb).
3. Büyülü özellikleri olan nesneler (kılıç, keman, vb.).
4. Kılık değiştirme yetisi, vb. gibi doğrudan doğruya elde edilen nitelikler.

XV. KAHRAMAN ARADIĞI NESNENİN BULUNDUĞU YERE GÖTÜRÜLÜR **(iki krallık arasında yolculuk, bir kılavuzla yapılan yolculuk)**:

1. Kahraman uçarak gider: atla, kuşla, kuş gibi uçan bir gemi ile, vb.
2. Karada ya da suda yolculuk eder: atla, bir kurdun sırtında, gemiyle, vb.
3. Kahramana yol gösterilir: bir tilki onu prensese götürür.
4. Kan izlerinin peşi sıra yürür.

XVI. KAHRAMAN VE SALDIRGAN BİR KAVGADA KARŞI KARŞIYA GELİR **(Kavga)**: canavarla boğuşma, gülmece masallarında düşmanla yarışma.

XVII. KAHRAMANDA ÖZEL BİR İŞARET OLUR **(Özel işaret)**:
1. Kahramanın savaşta aldığı yara.
2. Kahramana verilen bir yüzük, bir halka ya da bir mendil.

XVIII. SALDIRGAN YENİLİR **(Zafer)**: saldırgan kavgada, yarışmada yenik düşer.

XIX. BAŞLANGIÇTAKİ KÖTÜLÜK GİDERİLİR YA DA YOKSUNLUK KARŞILANIR **(Giderme)**:
1. Aranan nesne kurnazlıkla ya da zor kullanarak kaçırılır.
2. Aranan nesne art arda birçok el değiştirir.
3. Aranan nesnenin elde edilmesi önceki eylemlerin sonucu olur.
4. Aranan nesne, büyülü nesnenin yardımıyla elde edilir.
5. Büyülü nesneden yararlanarak yoksunluk ortadan kaldırılır.

XX. KAHRAMAN GERİ GELİR **(Dönüş)**.
XXI. KAHRAMAN İZLENİR **(İzlenme)**: 1. Canavar kahramanı izler. 2. Saldırganın yakınları kahramanı parçalamak ister, vb.
XXII. KAHRAMAN KURTULUR **(Kurtulma)**: kahraman göğe uçar, saklanır, bir hayvana ya da bir taşa dönüşür ve kurtulur.

XXIII. KAHRAMAN BAŞKA BİR KİMLİKLE EVİNE YA DA BAŞKA BİR ÜLKEYE VARIR **(Başka bir kimlikle tanınmadan gelme)**.
XXIV. DÜZMECE BİR KAHRAMAN ASILSIZ İSTEKLERDE BULUNUR **(Asılsız istekler)**:örneğin başka bir kişi canavarı öldürdüğünü ileri sürer.
XXV. KAHRAMANA GÜÇ BİR İŞ ÖNERİLİR **(Güç iş)**: bilmece sorma, çok yemek yeme, yüreklilik gösterisi, iyi dans etme, vb.

XXVI. GÜÇ İŞ YAPILIR **(İşin yapılması)**.
XXVII. KAHRAMAN TANINIR **(Tanınma)**.
XXVIII. DÜZMECE KAHRAMANIN , SALDIRGANIN YA DA KÖTÜNÜN FOYASI ORTAYA ÇIKAR **(Ortaya çıkarma)**.

XXIX. KAHRAMAN YENİ BİR GÖRÜNÜM ALIR **(Biçim değiştirme)**:
1. Yardımcısının büyülü eylemiyle yeni bir görünüm kazanır: güzelleşir.
2. Görkemli bir saray yaptırır.
2. Yeni giysiler edinir.

XXX. DÜZMECE KAHRAMAN YA DA SALDIRGAN CEZALANDIRILIR **(Cezalandırma)**: öldürülür, kendini öldürür ya da kovulur.
XXXI. KAHRAMAN EVLENİR VE TAHTA ÇIKAR **(Evlenme)**.

Proppa'a göre masalın yapısını, sayıları sınırlı işlevler, değişmeyen öğeler ve bunların birbirlerine bağlanışı oluşturur. Başka bir deyişle, masaldaki eylem, saptanmış otuz bir işlev çerçevesinde gelişir.

Masallarda **yasak** ve **yasağın çiğnenmesi; soruşturma** ve **bilgi edinme; kavga** ve **zafer; izlenme** ve **kurtulma** işlevleri ikililer oluşturur. **Kötülük, kahramanın eyleme geçmesi, gidiş** eylemleri bir kümede toplanır ve masalın "düğümü" ortaya çıkar. **Cezalandırma, evlilik**, vb. ise diğer işlevlerin doğal sonucudur ve masalın yapısında tek başlarına görülen öğelerdir.

Belirlenen bu otuz bir işlevin tümüne her masalda rastlanmaz. Ancak, sayıları sınırlı bu işlevler, anlatılardaki eylemin gelişme sürecinde, değişmeyen bir düzen içinde bulunurlar.

Propp masalı "bir kötülükten ya da yoksunluktan kalkıp, ara işlevlerden geçerek, evlilik ya da çözüm olarak kullanılan diğer işlevlere ulaşan bir gelişme" biçiminde tanımlar. Bu gelişmeyi de bir **kesit** olarak nitelendirir. Bitiş işlevi, genellikle , kötülüğün giderilmesine dayanır.

Masalları çözümlerken Propp, önceliği, bir

masalı oluşturan kesitlerin belirlenmesine verir. Masaldaki her yeni gelişme bir kesit oluşturmaktadır.

Propp masalı bir kesit olarak tanımlar, ardından da bunun kesit sayısının masal sayısına eşit olduğu anlamına gelmediğini; bir masalın, zaman sırası içinde birbirlerini izleyen birçok işlevden, kesitten oluştuğunu söyler.

Tüm bilim dallarında olduğu gibi yazınbilimde de en önemli işlem "bölümleme"dir. Propp, aşağıdaki kısa incelemesinde bir bölümleme örneğiyle masaldaki kişilerin işlevlerini, bağlantı öğelerini ve eylemlerin gerekçelerini ortaya koymuştur.

BİR BÖLÜMLEME ÖRNEĞİ

Bir zamanlar, yaşlı bir karı koca kızları ve küçük oğullarıyla birlikte yaşarlarmış (1).
Günün birinde: "Kızım kızım, demiş anası, biz çalışmaya gideceğiz. Sana ekmek getirir, güzel bir giysi dikeriz, bir de mendil alırız. Uslu otur ve kardeşine göz kulak ol, sakın dışarı çıkayım deme" (2).
Ardından yaşlılar yola koyulmuş (3). Kızcağız, kendisine hiç bir şey söylenmemiş gibi (4), kardeşini bırakıp dışarı koşmuş ve gezip oynamaktan eve gitmeyi unutmuş (5).

Bu arada eve saldıran kazlar, bebeği kaptıkları gibi kaçmışlar (6). Kız eve dönünce bir de ne görsün? Kardeşinin yerinde yeller esiyor (7). Basmış çığlığı, oraya buraya koşup kardeşini aramış. Ağlamış, sızlamış ama boşuna. Kardeşinden hiçbir yanıt alamamış (8). Fırlayıp çıkmış dağlara (9). Çok uzaklarda kazları görmüş. Ama kazlar ormana dalıp yok olmuşlar. Bu kazların kötülüğünü herkes bilirmiş. Çevreye zarar verip çocukları kaçırırlarmış. Genç kız, kardeşini kazların kaçırdığını anlayınca hemen peşlerine düşmüş (10).

Kardeşini kaçıran kazların ardından koşarken de bir sobaya rastlamış (11).
- De bakalım, soba, bu kazlar nereye gidiyor böyle?
- Çavdar çöreğimden yersen söylerim (12), demiş soba.
- Biz babamın evinde buğdaydan yapılanları bile yemeyiz (13) diye karşılık vermiş kız.
(Daha sonra elma ağacı ve ırmakla karşılaşan kız benzer önerilere aynı küstahca yanıtları verir.) (14).

Eğer bir kirpiye rastlamasaymış tarlalarda, ormanlarda boşuna zaman yitirecekmiş kız (15).
Bir tekme savurmak istemiş kirpiye (16) ama oklar ayağına batar diye korkup vazgeçmiş (17).

1. Başlangıç durumu
2. Umutlarla çekici duruma getirilen yasaklama.
3. Ana babanın evden uzaklaşması.
4. Yasağın çiğnenmesine gerekçe.
5. Yasağın çiğnenmesi.
6. Kötülük: kaçırma.
7. Kötülüğün öğrenilmesi.
8. Ayrıntılar.
9. Evden gidiş, soruşturmanın başlangıcı.
10. Saldırgan bir an görünür. Yapılan kötülüğün türü açıklanır.
11. Bağışçının ortaya çıkışı.
12. Bağışçı ile konuşma: sınanma.
13. Küstahça bir yanıt: kahramanın olumsuz tepkisi.
14. Üçleme: ödül elde edilemez.
15. Yardımcının ortaya çıkışı.
16. Güçsüz durumdaki yardımcı aman dilemez.
17. Yardımcıyı koruma.

- Kazların nereye gittiğini görmedin mi kirpi? diye sormuş (18). Kirpi de:

- Şu yana gittiler, yanıtını vermiş (19).
Kız koşarak o yöne gitmiş ve olduğu yerde dönen tavuk ayaklı bir küçük eve varmış (20). Mor burunlu, kil ayaklı bir cadı olan Baba Yaga'nın (21) eviymiş burası. Kız bir de bakmış ki kardeşi de orada: bir sıraya oturmuş (22) altın elmalarla oynuyormuş (23).

Genç kız, kardeşini görünce sessizce içeri girmiş ve küçüğü kaptığı gibi kaçmış (24, 25).

Ama kazlar da hemen peşlerine düşmüş (26). Hiç kurtuluş umudu da yokmuş. Kazlar, nereye saklanırlarsa saklansınlar bulabilirlermiş iki kardeşi.

(Irmak, elma ağacı, soba kahramanı gene sınavdan geçirir. Bu kez kız olumlu yanıtlar verir. Irmak, elma ağacı ve soba kızı saklarlar.) (27). Öykü de kızın eve dönüşüyle biter.

18. Konuşma: bağlanma öğesi.

19. Kötülük görmediği için minnettar olan kirpi, kahramana yolu gösterir.
20. Saldırganın evi.

21. Saldırganın portresi.
22. Aranan kişinin ortaya çıkışı.
23. Altın, aranan kişinin, sürekli olarak karşımıza çıkan belirgin özelliklerinden biridir.

24. Aranan kişinin kaçışı/kaçırılışı.
25. Üstü kapalı olarak, dönüşün açıklanması.

26. Uçarak izleme.

27. Sınamayı yapan, kahraman başarılı olunca, onun hizmetine girer ve böylece onu izleyenlerden kurtarır.

SONUÇ

Bu uygulamada da görüldüğü gibi Propp, **eylemlerin zaman içinde sıralanışından** ve **kişiler**' den oluşan iki ayrı yapısal örnek belirler. Burada ağırlık birinci örnektedir. İkinci örnek, yani kişiler ya da işlevlerin kişilere göre dağılımı birinci örneğe bağımlıdır. Propp'a göre kesitlere ayırma işlemiyle "bir masalın tüm içeriği kısa tümcelerle aktarılabilir: ana-baba ormana gider, çocuklara dışarı çıkmayı yasaklarlar, canavar genç kızı kaçırır vb. Bütün **yüklemler** masalın yapısını yansıtır. **Özneler** ve **tümleçler** ile **söylemin diğer bölümleri** de konuyu oluşturur. Başka bir deyişle, bir yapı değişik konuların temeli olabilir" (4).

Bu açıklamalardan da görüldüğü gibi, Propp, kişiler yerine eylemlerden kalkarak ortaya koymaktadır masalların yapısını. Oysa **kişiler**'i bulunmayan bir anlatı türü yoktur. Bu nedenle kişilerin yapısını da ele alması ve **kişi**'yi de anlatıya **katılan bir öğe** olarak tanımlaması gerekirdi. Propp'un bu eksikliğini göz önünde bulundurmadan, yalnızca işlevlere dayalı bir çözümlemeye girişmek yanıltıcı sonuçlar verebilir.

Kimi eksik yanlarına karşın **Masalların Yapısı**' yla başlayan bilimsel tutarlılığa ulaşma çabaları, Propp'un geliştirdiği çözümleme yönteminin değişik biçimlerde yorumlanmasıyla tümü kapsayıcı bir niteliğe bürünmekte ve bu örnekten kalkan budunbilim, göstergebilim, yazınbilim, vb. dallarında yapılan araştırmalar özgün sonuçlara varmaktadır.

Kısacası Propp, varılması gereken bir son aşama değil, bir kalkış noktası olarak ele alındığı zaman yazınsal metin özümlemelerinde karşılaşılan yöntemsel sorunların bir bölümünü ortadan kaldırmakta ve araştırmacılara bakış açılarını genişletme olanağı sunmaktadır. ◇

(4) a.g.y. s. 141

TANITMALAR

'Dirim Kısa Ölüm Uzundur Cehennette'

E.M. Forster, Meleklerin Uğramadığı Yer, *Çeviren: Armağan İlkin, Adam Yayınları, İstanbul 1982, 138 s.*

Monteriano. Nüfusu 4800. Oteller: Stella d'Italia, orta sınıf. Globo, pis. Garibaldi adında bir kahvesi var. Görülecek yerler...

Bayan Herriton, oğlunun dul karısı Lilia'nın bir İtalyan'la nişanlanmış olduğu haberini alınca, felâketin gerçekleştiği kasaba hakkında bilgi edinmek ister. Ancak Baedeker'in **Orta Avrupa Kılavuzu**'nda verilen bilgilerin bazıları gereksiz, hepsi sıkıcıdır ona göre. Onun merak ettiği ne görülecek yerlerin adları, ne de kasabanın ortaçağa uzanan tarihidir. Durumun kasabayla hiç ilgisi yoktur besbelli.

Zeytin ağaçlarının buğulu yeşili ile gökyüzü arasında tek başına yüzer gibi görünen, düşsel bir gemikenti anımsatır Monteriano. Boz renkli. Tek bir evi görünmeyen. Yalnızca surların çizdiği ince bir halka ve onların arkasındaki on yedi kule. Bazıları güdük bir yıkıntı, bazıları yana yatmış, devrilmeye hazır, bazıları da maviliğe yükselen gemi direkleri gibi dimdik.

Kuleler, ortaçağ kasabasının aileleri arasında yarışmanın simgesel görüntüleri, hem de gerçek savaş araçlarıdır.

Sarayınızla karşıdaki kuleniz arasına kurulacak bir barikat sokaktan geçişi engeller. Akrabalarınız Merli'lerle Capochi'ler de Piazza'yı denetimleri altında tutmaktadır. Gelgelelim 1338 yılının şubat ayında olanların yinelenmemesi için,Aldobrandeschi kulesinin tehdit ettiği yönde, odaların pencerelerini iyi korumak gerekir. O yıl sarayınız arkadan kuşatılmış, en iyi dostunuz merdivenlerden aşağı, üstünüze atılmıştır.

Romanın kişileri de tıpkı kuleler gibi birbirleriyle çekişirler. Her biri ötekileri hor görmekte, onlara baskın çıkmak istemektedir. Birbirlerinden nefret eder, fırsat bulunca diklenirler. Tek fark saldırıların ok, Tatar yayı, ya da Rum ateşiyle yapılmamasıdır.

Herriton'lar İngiltere'nin taşra kentlerinden birinde yaşayan orta sınıftan bir ailedir. Bayan Herriton'ın büyük oğlu ölmüş, geriye bıraktığı güzel karısı Lilia aile için hiç bir zaman uygun görülmemiş, 'bayağı' bulunan davranışları denetim altına alınmıştır. Son hareketleri daha da köklü bir çözüm gerektirir. Küçük oğlu Philip'in akıl ettiği, aile dostu genç Bayan Abbott'un eşliğinde yapılacak, bir yıl süreli bir İtalyan yolculuğudur bu.

Gelgelelim, Philip'in 'İtalya kendisini ziyaret eden herkese saflık ve soyluluk aşılar' öngörüsü doğrulanmaz. Ne de Baedeker'in yargısı; Kılavuza göre Monteriano

.... bugün, bölge cezaevinin bulunduğu önemsiz bir kasabadır...

Oysa Lilia mektubunda izlenimlerini şöyle anlatmaktadır:

Böyle bir kasabada, insan herkesin aşındırdığı yollardan uzaklaştığını, gerçekten yaşayan bir yerde, önemli bir yerde olduğunu hissediyor...

Bayan Herriton'ın gereksiz ve sıkıcı bulduğu kılavuz bilgileri anlam kazanmaktadır: **'Yerliler uysal ve güleryüzlü olmakla tanınmışlardır'**. Yalnız o topraklardan değil, o harikulade insanlardan da korkulmalıdır. Lilia'nın mektubu:

Burasını çok sevdik... Yalnız değişik ve şirin olmakla kalmıyor, insan burada İtalyanları da hiç bozulmamış saflıkları ve sevimlilikleriyle tanıyabiliyor.

diye devam eder.

Philip İtalya'ya gönderilir. Görevi Lilia'yı geri getirmektir. Ne var ki, o Gino Carella adındaki genç kasabalıyla evlenmiştir bile. Geri getireceği kişi Caroline Abbott olacaktır.

Bundan sonra, taşralı bir İtalyan erkeğiyle, taşralı bir İngiliz kadını arasındaki duyarlık ve gelenek ayrılıkları keskin bir çatışmaya ve belki de Lilia'nın dünyası bir cehenneme dönüşür. Genç kadının çocuğunu doğururken ölmesi herkes açısından kaderin getirdiği bir çözüm gibi görülecektir.

' Bir ucu cennete yükseliyor, öbür ucu yer altındaki o kötü yere'. Akşamüstü kulenin tepesi güneşte ışıl ışıl yanarken tabanı gölgede kalmış, üstüne afişler yapıştırılmıştır. Philip, ablası Harriett ve bayan Caroline Abbott bu toprağa bir kere daha **ayak basmak** zorunda kalırlar. Amaç Lilia'nın küçük oğlunu bu cehennemden çıkarmaktır. Philip bir görevi yerine getirmek

için gelmiştir. Harriett aile gururlarını savunmak, Caroline ise vicdan huzursuzluğunu gidermek zorundadır.

Bu yolculuk da bir yenilgiyle sonuçlanır. Tek bir cümlesiyle -Yabancılar çok pis bir uluskişiliğini ele veren Harriett'in talihsiz bir davranışı bir drama neden olacaktır. Philip ve Caroline 'hayatlarının ortasında, düz yolun kaybolduğu karanlık bir ormanda', Dante'yle birliktedirler artık. İngiltere'de geçerli olan İtalya'da değildir. Orada planlar kurup, ahlakçılık yaparken, buraya geldiklerinde ne kadar aptal olduklarını anlarlar.

Besbelli Forster'ı ilgilendiren kişilerin maddi varlıklarında değil, kafalarındaki değişimdir. Aşk, ölüm, hoşgörüsüzlük temalarına can veren olay dizisi okuyanın ilgisini ayakta tutan sıkı dokunmuş bir yapıya sahip. Bu cennet-cehennem evrenin kuruluşu içinde, konuşmalar, okunanlar, yaşananlar arasındaki örtülü göndermeler, tarihten, sanat tarihinden çağrışımlar bir tür entelektüel kontrapunto oluşturuyor.

Olay dizisinin anılan amaç için kurgulanışı başarılı olsa da, romanın kendini coşkuyla okutturmadığını belirtmeliyim. Bu, okuyanın roman kişilerine tek tek veya bütünüyle ısınamaması, ya da onları karşısına alamamasından mı kaynaklanıyor? Oysa bu kısa romanda, kişilerin yaşamlarından nedensel dokunun gerektirdiği ölçüde alınan kesitler, kişiliklerin belirmesi açısından hiç de yetersiz değil, hepsi de kaba tipler olmanın ötesine geçmiş.

Diyelim ki, 'Meleklerin' bana uğramamasına neden İngiliz bakış açısının bana uzak kalması olmuştur. Böyle bir katılmanın yokluğu yanında, aradığım **yazılmışlık** düzeyini de bulamayınca, beni romana bağlayan tek duygusal çizgi olarak o gevşek çağrışımlar dizgesi kalıyor.

Çevirenin emeğini kolayından yargılamak istememekle birlikte, çevrilmiş metnin okunabilirlik açısından hiç bir pürüz taşımadığını belirtmekte yarar görürüm.

Engin ÖZDEN

Amerikalı esrarkeş, eşcinsel William Burroughs, hakkında sık sık efsaneler düzenlenen, günümüzün en seçkin yazarlarından biri. Dediklerine göre, güya bir gün uçağa binerken eşyası fazla gelmiş, o da kurtuluşu birkaç kilo elyazmasını çöp kutusuna atmakta bulmuş. Yazarlık üstüne bir soruya verdiği şu yanıt da ilgi çekici: "New-York Üniversitesi'nde bir ara **Creative Writing** (yazınsal yaratma) dersleri veriyordum; gerçekte yazı yazmayı öğretecek bir yöntem yoktur, derslerden bir sonuç alınamayacağını bildiğim için de işi yarıda kestim. Evet, öğrencilere birtakım temel bilgiler verilebilir, ama laf ola değil de gerçekten yazar olmak istiyorsanız yazı makinesinin başına oturmaktan başka çare yoktur. Bilimsel araştırma dahil, her çeşit yaratıcı çalışmanın ve sanatın özelliği bildiğimizle bilmediğimiz arasında bir köprü kurmasıdır. Fotoğraf icat edilmeden önce çevremizdeki şeylerin değişik bir açıdan görülebileceği aklımıza gelmiyordu. Ortaçağ'da deniz kenarında yaşayan insanlar dünyanın yuvarlak olduğunu biliyorlardı, ama düz olduğuna inanıyorlardı."

Elifi Elifine Gelmiş, Çağdaş Bir Yapıt

Oktay Rifat, Elifli, *Şiirler Ada,Yayınları, İstanbul, 1980*

Elifli, Oktay Rifat'ın ondördüncü şiir yapıtı oluyor. Türk şiirinin akışı, yoğunluğu ve diriliği içinde bir ozan için ondört yapıt azımsanamaz hiç kuşkusuz. Ne var ki, ozanın çok yapıt verdiği anlamına da gelmez bu.

Elifli, **Bir Cıgara İçimi**'nde olduğu gibi iki bölümden oluşuyor. Daha doğrusu, ozan, şiirlerinin biçimsel yapılamasına göre böyle bir bölümlemeye gittiği izlenimini uyandırıyor bizde. İçerik açısından bir bölümleme söz konusu değil. Çünkü **Elifli**'deki şiirler, içerik yönünden biribirlerini destekleyen, koruyan şiirler, bir bütünselliğin şiirleri.

İlk bölümdeki oniki şiirden on birinde sone biçimi yeğlenmiş. Sone örgüsüne yedirilmiş duygular, düşünceler, bildiriler vb. Söz konusu bölümdeki **Ağaç ve İskemleler** şiiri, **Bir Cıgara İçimi**'ndeki şiirleri çokca çağrıştırıyor. Bana kalırsa, ya **Bir Cıgara İçimi**'nde yer almalıydı bu şiir, ya da bu kitaba alınmamalıydı. Yapıtın genel biçimlenmesinde tek başına kalıyor, ötekilerle

biçimsel yönden uyuşamıyor.

İkinci bölümdeki şiirlerdeyse ozan, birinci bölümdeki şiirlerin tersine, aşırı bir biçim kaygısına düşmemiş. Söylemine sınırlama getirmemiş. Özgürce davranmış. Hem de olabildiğince...

Oktay Rifat "ikinci yeni" şiir döngüsünden çıktıktan, ya da ayrıldıktan sonra, şiirlerinde insan-doğa buluşması, bu buluşmadan doğan güzellikler, çekicilikler sürekli bir doruklaşmaya, billurlaşmaya doğru yol alır. Kırsal alan, kırsal kesimdeki görünümler, dünyaları avuçiçi kadar olan insanların yaşam biçimleri heyecanlı bir biçimde şiire dökülür. Artık bütün boyutlarıyla kır kesimindeki insanlar şiirin örgüsü içindedirler. "Dağdan sallanarak iner", "aynasında pelit, bulut, baca", elleri ayakları bir sıra", "kucağında güneş", "gör balıklı üçgeni", "bir serçe asma dalında", "ikindiye yürür karınca", "sevincin ardı kış"... yalnızca bir kaç şiirden seçtiğimiz motifler, hareketlilikler. Tüm bunlara "turna katarı", "korkak keklikler", "tabaka", "kıl heybe", "sıcak belliler", "küllü erik pestilleri"ni bir çırpıda ekleyelim. Bu tür canlandırmalar, Oktay Rifat'ın şiirlerinde insanın doğayla nasıl iç içe geldiğini, doğayla nasıl el ele verdiğini yalın bir biçimde sergiler. İnsan doğa kaynaşmasındaki sıcaklıklardır sürüp giden. Bu tür bir sür git eylemi pek az ozana nasip olmuştur. Belki, bu sıcak ilişkiden ötürü, Oktay Rifat'a natüralist diyenler, şiirlerinde doğanın insansı özü bastırdığını düşünenler olabilir ama, şiirleri derinlemesine okununca bu tür bir endişenin yersizliği hemen anlaşılır.

Oktay Rifat, **Bir Cıgara İçimi'** nde deneyim, gözlem alanına aldığı şiir-anlam öpüşmesini **Elifli'** de daha etkin bir biçimde sürdürüyor. Yoğun bir şiir deneyimine sahip olan ozan, bu yöntemiyle şiirin coğrafyasını çıkarıyor adeta ortaya. Şiir geleneğimizde zaten var olan, ama, şimdiye kadar gözardı edilen şiir-anlam öpüşmesi Rifat'ın şiirlerinde yeniden canlanıp gövdeleniyor. Bu gövdeleniş ve canlanış şiir-anlam öpüşmesine aldırış etmiyenlere umarım ki bir uyarı olur.

Oktay Rifat'ın şiirlerinde bir şeyi daha gözlemliyoruz. O da, şiirin iç ve dış yapısını kurarken, gerek iç uyağın, gerek dış uyağın yerli yerinde kullanılması. Bu yapılama, ritmin, anlamın, şiirin oylumunda boşluk bırakmadan yayılışını sağlıyor.

"Nedir ki düştün!
Hep o tohum, hep o gök
Bir yastığa baş koyan ikizler gibi
Tek bir beşikte sallanır denizle gök"

Elifli'den alıntıladığımız bu dizelerde yukarıda vurguladığım şiir-anlam öpüşmesi elle tutulacak kadar somut ve açıktır.

Elifli'de, yukarıda da altını çizdiğim gibi, insan-doğa buluşması, şiir ve anlam öpüşmesi, ozanın temel kaygısını oluşturuyor. Bu kaygı sonucu, şaşırtıcı, sarsıcı bir diriliğe bürünüyor simgeler. Okuru kendinden uzaklaştırmadan, okurun elinden tutan şiirler bunlar. Hattâ değişik yerlere, sevgiye, acıya, umuda, gelecek günlere, kırsalın uç verdiği yerlere, dört duvar arasına, yalnızlığa, mısır tarlasına, hapis damına, karnı göçük çocuklara göndermeler yapan öyle şiirler var ki, ezberlemeden tadına varamıyorsunuz.

Elifli'de sözcüklerin seçimi, kullanımı, yataklanması tutarlı bir işçilikten geçiyor. Üstünde yeterince durulmamış, bir işlemden geçirilmemiş, şiirsel tadına varılmamış tek bir sözcüğe bile rastlamak olanaksız. Kuşkusuz, bunda, zengin bir şiir deneyiminin payı büyük.

Elifli, bu kısacık tanıtma yazısının hiç kuşkusuz boyutlarını aşacak güçte. Güçte diyorum, çünkü insanı bu denli etkileyen, değişik çağrışımlara götüren şiirleri kısacık bir yazının oylumu içine sığdırmak olanaksız. **Elifli**, elifi elifine gelmiş çağdaş bir yapıt.

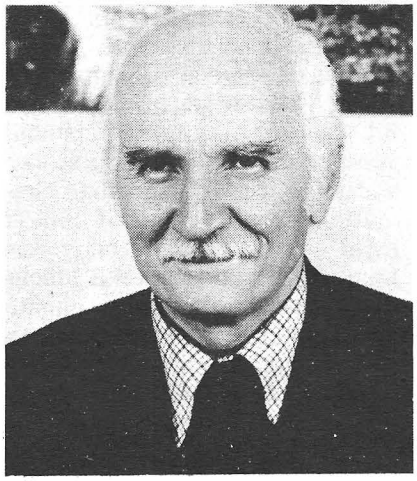
Abdülkadir BULUT

Şiirce Yaşamanın Ozanı: Sabri Altınel

Sabri Altınel, *Zamanın Yüreği*, Şiirler, Adam Yayınları, İstanbul 1982, 80 s.

Sabri Altınel'in dünyasında, bütün iç çelişkileri, karşıtlıklarıyla, ama bir onca da diriliğiyle, bizim içinde yaşadığımız dünya var. Belli bir kalıbın, belli bir düzenin dünyası değil bu. Düşlerin dünyası, kaçışların dünyası da değil!

Adına nice sevaba girilen, nice de günah işlenen gerçek, diyeceğim, hiçbir bakış açısının tüketemeyeceği gerçek, karşımızda, gözümüzün önünde! Uzansak tutacağız, uzanamıyoruz! Bütün bileşkenlerinin dökümü yapılmış, aralarında gerekli bağıntılar kurulmuş, kuramsal bir örnekçeye göre düzenlenen dopdolu, kaçaksız bir gerçekten söz etmiyorum. Duyulmayan bir ses gibi bu, "ağzın ucunda"ki bir ses: oluşum evresinde tutulmuş, eksikli, bölük pörçük. İşte bu gerçek, dost



Sabri Altınel

bildiğimiz, kuşkulanmadan benimsediğimiz "tencereler diş fırçaları atılmış ayakkabılar" ile "kimsenin kuşanamayacağı" kadar büyük acıların birbiriyle dokunduğu bu dar açılı, bu insanca gerçek, Sabri Altınel ile gelen ve şiire geldiği için, ondan da, onunla gitmekten de kurtulan gerçek. Sabri Altınel'in bu gerçeği şiirde tutabilmek için sözcüklere nasıl bir özenle, bir yumuşaklıkla yanaştığını görmelisiniz: gerçeğin o sözcükler **ile** değil, o sözcüklerde oluşacağını biliyor. En belirsiz bir hoyratlık, bir sakarlık, gerçeğin bir cıva gibi şiirden çekilip birtakım hazır kalıplarda toparlanmasına yetecek. Bütün mevsimlerin güze dönüşmesi,taşın, otun ıssızlığı, suların unutulmuşluğu, bugünde yarının başladığı yerin seçilmesi, evlerin o yarı aydınlığı, hep bu korkudan. Doğanın umursamazlığı, taşın katılığı, "yaz ikindilerinin çekip gidivermesi" karşısında tek kurtuluş, "insana insandan başka" umut olmadığını bilmek. Ama bu umudu yeryüzüne indirirken, insanoğlunun bütün bırakılmışlığını da içten duymuş olmalı ki, acı, keder, hüzün, şiirlerindeki bütün dizelerin kaçınılmaz bir yoldaşı, bir yananlamı gibi sürüp gidiyor. Bu yoldaş, bu yananlam işte biziz, biz, bir insan açısı, gerçeklerden bir gerçek.

Adnan BENK

Hikâyede Naylon Tadı

İzzet Yasar, Dönüşü Olmayan Hikâyeler, Cem Yayınları, İstanbul 1981, 72 sayfa

İzzet Yasar'ın kitabındaki hikâyelerden biri, içinde "naylonlara sıkı sıkıya sarılı Akdeniz bitkileri" bulunan bir bahçe görünümüyle açılıyor.Bitkileri kışın soğuğundan etkilenmesinler diye naylonlara sarıp bağlamak, bahçelere kendi kendine dönen, hızı bir düğmeyle ayarlanabilen fıskiyeler yerleştirmek, dilimlenmiş salamları havası alınmış naylonlara sokmak Türkiye'de son beş, altı yıldır görülen olaylar arasında. Sanat dergilerinin bir süredir bildiğimiz naylonla jelatin kağıdı arası hışırtılı 'poşet'lere konulması ise daha da yakın tarihli... Batı'nın tüketim kültürlerinde İkinci Dünya Savaşı'ndan beri süregelen bir olay var; yakın çevre endüstrileşiyor, ortak paydasını mamul eşyanın belirlediği bir görüntüler dizgesine dönüşüyor, bu da dereceli olarak kişinin çevreyi algılayışına, üslubuna yansıyor, siniyor... Mamul eşyanın bünyesinde getirdiği katılımsız, uzak, sentetik (isterseniz yabancılaşmış) olma özelliği görsel sanatları etkilediği kadar edebi üretimin anlatı biçimlerini de etkiliyor. Bugün Avusturya'lı Peter Handke örneği yazarlar tek bir nesneyi ya da yaşantıyı alıp hiç katılımsız kalarak anlatan metinler yazıyorlar.

Reklamcı, üstelik mesleği üzerine düşünceler geliştiren bir reklamcı olan İzzet Yasar'ın Türkiye'nin de yeni yeni yaşamaya başladığı bu mamul çevre-mamul duyarlık - mamul düşünce gelgitlerinden haberli olması düşünülemez. **Dönüşü Olmayan Hikâyeler**'den birinde, **Kapital Hikâyesi**'nde sadece olgusal düzeyde ve belli bir mizah yaklaşımıyla ele aldığı olayı (Kapital'in bir tüketim nesnesine dönüştürülmesi 'fantezi'si) kitabın bence asıl önemsenmesi gereken ilk üç hikâyesinde çeşitli yönlerden edebi bir eksen, yeni bir üslup haline getiriyor İzzet Yasar.

Yasar'ın 'naylonlara sıkı sıkıya sarılı' hikâyelerinden ilki, üç bölümlü **Sarnıç**, kurgu-bilim tadında. Ne var ki, kurgu-bilim tadı burada içinde küçük, yeşil kadınlar, NİBÜN'ler olan, özelliğini belli bir karşıtlıktan,edebi bir geleneğin eskimişliğiyle 'muzipçe' bir buluşun çakışmasından, belli bir terminolojinin kıvraklıkla 'kullanılmasından' alan **Astra** hikâyesinden çok farklı. İlk bölümün anlatıcısı durumundaki nesne -kişi, varoluşu süresince sadece 'özel uçağıyla' yaklaşabildiği insanlar arasından'tanımış olduğunu hatırladığı' kendi adını taşıyan insanı bir sarnıçta ararken, 'tarihle arasında insansızlığa dayalı garip bir ilişki' bulunduğunu seziyor, doğal varolma yeri olan sarnıca hapsoluyor. İkinci bölümün anlatıcısı ise aynı sarnıcın başında 'nükleer güçle çalışan otuz metrelik teknesiyle' gezen Rosy ile tanışıyor; 'hiçbir bildirişim aracının iletemeyeceği' bir aşk yaşadıkları sırada, Rosy'nin bedenindeki bir madeni düğme-

den onun'yarı organik'bir robot, bir nesne-kişi olduğunu anlıyor. Ses ve karşı-ses oluşturan bu iki bölüm bize sadece kurgu-bilim'e özgü nesneler ve imgeler yoluyla değil, öncelikle kurmaca yapısına yedirilen uzak, katılımsız bir anlatıcı sesiyle 'naylonsu' bir nesne-insan ilişkileri alegorisi sunuyor. Üçüncü bölüm ilk iki bölümün duyumsattığı insan ve nesne arasındaki 'insansızlığa dayalı tarihi ilişki' temasını alaylı bir 'ahlaki mesel' kılığında yineliyor, müzik cümlesini noktalıyor ya da triptik yapısındaki hikâyeyi tamamlıyor.

◆ ◆ ◆

Herşey Umutsuzca Yeniden Başlar Gibi'de-bence kitabın en incelikli, en önemli hikâyesi — Yaşar öncelikle ilk hikâyenin fantastik, (kurgu) bilimsel imge ve kişilerini dikkatle eliyor. Sonra bünyesi gereği duygunun eşyaya dönüştürülmesini konu edinen fotoromana özgü bir kadrajda (sevgililerin buluşması) aynı uzak, katılımsız anlatıcı sesiyle insan-nesne ilişkisinden de öte birşeyi irdelemeye girişiyor. Hikâyenin asıl başarısı, insanla insan arasındaki ilişkiyi belirleyen iletişim içeriklerinin klişeleştirilmiş durum, söz ve duyarlık kodlarına döküldüğü, nesneleştirildiği bir hikâye uzayı kurmasından, buna uygun bir de diyalog örgüsü geliştirmesinden kaynaklanıyor. Doğrudan doğruya kültürel'den ("Zeki' den ayrıldım, dedi. Çok feodaldi") yapısal'a, dilsel'e kadar değişen, kolay örneklenemeyecek kadar girift klişeler bunlar:

-'Seninle bol buzlu içkiler içmekten tad alıyorum, dedim.

— Evet, dedi Ayşe.

— Birazdan çok buzlu içkilerimiz gelecek ve biz onları içeceğiz.

— Evet.

— Ve bu böyle sürüp gidecek

— Evet.' (s. 21)

İzzet Yasar'ın kendi deyişiyle "işaretleyenler arasında üretken bir ilişki kuran bir yazı çabasıyla yanılsamacı bir gerçekçilik ideolojisini kıran yadırgatma etkilerini sağlama çabası" (1)., bu hikâye metninde gerçekleştirildiği gibi giderek özgün bir üslup oluyor, aslında duygunun nesneleştirilmesine (efsaneleştirilmesine) dayanan geleneksel bir anlatı parçası hem eleştiriliyor hem de dönüştürülüyor. Ne var ki hikâyeyi sadece geleneksel anlatı temaları üzerine bir çeşitleme olmaktan çıkarıp yeni bir hikâye üslubunun haberleyicisi kılan, Yaşar'ın iyice özümlediği bir kültür birikimini, sözkonusu uzak anlatıcı sesini kullanarak olağanüstü bir lirizm payı da çıkardığını (hikâyenin açılışını düşünün) unutmamalı. Yasar, bu lirizmi şiirlerini de belirleyen akılcı uzaklıkla, çok sevdiği açıkça belli olan Barok müziğin ses-karşı ses düzeni içinde büyük bir başarıyla kurguluyor. Bu kontrapuntal yapı bir yana, örneğin hikâyenin içindeki mesel-hikâye (nohutlardan tıkanan güvercin) Yasar'ı gene çok sevdiği anlaşılan mesel geleneğine bağlıyor. Ayrıca çağdaş kültürün tüketim nesnelerini hikâyenin içine başarıyla yerleştirmesi bizi 'tadını eşyadan alan çevre' meselesine geri getiriyor:

'Bu tür müziği bilirim. Çalgıları uysallıkla hep birlikte gelir, sonra trompet yalnız başına gözlere dolar, acıyla kıvranırken o, dinleyici de teslim olmuştur bütünüyle.' (s. 25)

Hikâyenin en güzel bölümlerinden biri olan bu paragrafta yukarıda özetlemeye çalıştığım bütün özelliklerin birlikteliğini bulmak mümkün. Mamul müzikle (Glenn Miller mi Paul Mauriat mı?) somutlaşan 'mamul' duyarlığın tüketilme an'ı burada 'saptanmakla' kalınmıyor, yeni, şiirli bir üsluba dönüştürülüyor.

◆ ◆ ◆

Üçüncü hikâye **Lusi de Fresko**'da ise gene müzikal yapı içinde (A teması-hatırlama anı, B teması - hatırlama edimi, A teması - hatırlama anı), geriye dönüşlü kurgusu sinema tekniklerini, arayazılı 'tableau'ları, sessiz sinemayı hatırlatan bir yaşamöyküsü çeşitlemesiyle karşı karşıyayız. Yaşamöyküsü, geleneksel anlatı türlerinin en 'gerçeğe benzer' olanı, bu yüzden de ideolojik vurgusu en yoğun olanıdır. İzzet Yasar'ın 'trajik - ideolojik hikâyeler' dediği örneklerden biri olan bu hikâyede, hikâye kahramanının ideolojik konumunun kendi bilincinde sarsıntıya, kesintiye uğradığı 'dramatik' bir an'dan (Sait Faik'in evini ziyaret) yola çıkıyoruz. Lusi de Fresko'yla kendi ideolojik konumuna alternatif oluşturan karşı-ses (Sait Faik tavrı) arasındaki bocalama onun "okumanın kafasında oluşturduğu soruların karşılığını gene bu okumada araması yüzünden" başarısızlıkla sonuçlanacaktır.

İzzet Yasar'ın bu hikâyedeki başarısı gene öbür iki hikâyenin anlatıcı sesini kullanmasından, katılımsızlığı bir üslup haline getirmesinden, geleneksel anlatı içeriklerine yenilikçi bir tavırla yaklaşmasından ileri geliyor. **Lusi de Fresko**'da tutturulan dengenin kıvamının yetkinliğini anlayabilmek için Yasar'ın **Sinoptik Hikâyesi**'yle karşılaştırmak yararlı olabilir. Fark **Sarnıç**'la, **Astra** hikâyeleri arasındaki nitelik farkıyla benzerlik taşıyor.

İzzet Yasar nesne - insan arasındaki ilişkinin 'tarihinden' bir çeşit yeni anlatıcı sesi, yeni bir üslup üretiyor. Kesinlikle geleneği olmayan, yepyeni bir ses ve üslup bu. Ne var ki uzun vadede buna yöneltilebilecek eleştiri de ürettiğinin çok farkında, çok kuramsal, fazla 'genel' olması olabilir. Türk kültürünün nesne -insan ilişkileri 'tarihi', melamin'den arabesk'e uzanan bir kendine özgülük taşıyor. İzzet Yasar'ın bakışı ise Avrupa'lı bir teknokrat-aydın'ın eleştirel bakışı, terminolojisi onun terminolojisidir. İzzet Yasar'ın Türkiye'de insan-nesne ilişkisini hikâyesi bağlamında irdelerken evrensel endüstrileşme mitoslarının ötesinde, toplumsal bağlamdan kaynaklanan bazı 'kendine özgülükleri' irdeleyip irdelemeyeceğini şimdiden kestirmek imkânsız.

Fatih ÖZGÜVEN

(1) **Sanat Dergisi**, Şubat 1981

Gerçeklerle Düşler İçiçe

Erhan Bener, *Oyuncu*, Hür Yayın, İstanbul 1981 437 s.

Kerim Turgut, avukat ve aynı zamanda tanınmış bir yazardır. Kitapları ödüller kazanmıştır. Karısı, iki oğlu ve kızı ile mutlu bir yaşamı sürdürürken araya sevgilisi Günseli'nin girmesiyle bu düzeni bozulur. **Oyuncu** diye adlandırdığı, fakat, ölümü dolayısıyla tamamlayamadığı yaşam öyküsünde, kendi düşünce, davranış ve eylemlerini eleştirerek, belki de bütün bir ömür hiç de bir oyuncu gibi davranmayıp, hep içten, hep açık yürekli olduğunu kanıtlamak ister. Bu cömertçe açıklamaları, kendine yönelik suçlamaları, zaman zaman söylediklerini yalanlaması ile okuyucuda karmaşık bir insan izlenimini uyandırır. Üstelik, buna bir de yazar olmanın verdiği ayrıcalığı katarsak, Kerim Turgut'a herşeyi yasal görürüz. Nobel'i bile sadece kendisinin hak ettiği inancındadır. Kerim Turgut'un karısı Nihal, özverili, sevecen, yetingen, ailesini, onurunu herşeyin üstünde tutan güçlü, fakat acı çeken bir kadın. Günseli ise mutlu sevgili rolünü oynamasına karşın sürekli çelişkiler içindedir. Toplum kurallarını önemsemez görünse de, her zaman tedirgin, her zaman buruk ve huzursuzdur.

Görüldüğü gibi, **Oyuncu** romanı klasik üçgen ilişkisine göre kurulmuştur. Bu yıllanmış ve denenmiş çatıdan yola çıkan Erhan Bener, insanların yaşam savaşını sürdürebilmeleri, ayakta kalabilmeleri için, yalancıktan tavırlar takındıklarını, birbirlerine devamlı rol yaptıklarını söylüyor. Örneğin, "... kendi çıkarımı düşünerek de yalan söyledim, oyun oynadım. Hiç değilse kendimi gizlemeğe çalıştım. Olduğumdan başka türlü görünmeye çalıştım... politikaya atılmak istediğim günlerde özellikle."

Yazar ayrıca romanda Türk toplumunun son elli yıllık tarihini değişik kişilerin ağzından inceliyor. Dünü anma, bugünü yaşama ve yarını düşleme romana ayrı bir nitelik, bir hareket kazandırmış. Anlatıcı, kişileri çok iyi tanıyan biri olarak aralarına girmiş, onların büyük bir özeleştiriyle zayıflıklarını, yanılgılarını, korkaklıklarını incelemelerine yardımcı olmuş. Romanda devrin politik olayları, gelenek görenekler, nesiller arası savaş ayrıntılarla anlatılmış. Duygu ve olayları betimlemelerde kullanılan imgeler ise oldukça yetersiz. Örneğin, "Özgürlük paskalya çöreklerine benzer. Dışı yaldızlı, içi kof bir deyim" derken, paskalyanın özgürlük kavramını açıkladığına mı, yoksa büsbütün kararttığına mı karar vermek oldukça zor. Kitapta çok sık yinelenen "yadsımak", "ayrımsamak", "karabasan", "salt" gibi terimler yazarın sözcük dağarcığının sınırlı olduğunu gösteriyor. Bundan başka türkçe karşılıkları kolayca bulunabileceği halde yazar zaman zaman "cynique", "hypocrisie", "truc", "fugue" gibi fransızca sözcükler kullanmayı yeğ tutmuş. Bu tutumu, kendisini ünlü bir yazar olarak tanıtan, romanın baş kişisi Kerim Turgut'un, hattâ hattâ Erhan Bener'in kitaplarını fransızca'ya çevirenlere bir şükran borcu olarak değerlendiriyoruz...

Esin EYÜPOĞLU

çağdaş eleştiri

Gelişim Basım ve Yayın A.Ş. ve Süreli Yayınlar A.Ş. adına sahibi
Ercan Arıklı

Sorumlu Genel Yayın Yönetmeni
Tanju Gökçöl

Yazı işleri yönetmeni
Adnan Benk

Teknik Yönetmen
İsmail Yerguz

Reklâm Yönetmeni
Ceyda Yazıcıoğlu

Sayfa Düzeni
Nazlı Türksoy

ABONE KOŞULLARI:
Yıllığı 1200 TL.

ADRES: Süreli Yayınlar
"çağdaş eleştiri dergisi abone servisi" Dr.Şevki Bey So. No: 6
Divanyolu-İstanbul Tel: 28 48 07
28 64 78 - 22 37 38

KAYNAKÇA/2

düzyazı kuramı üstüne

Boris EİKENBAUM

Otto Ludwig daha geçen yüzyılda, anlatı biçimlerini, anlatıma yüklenen işlere göre ikiye ayırmış ve "anlatının kendisi" **(die eigentliche Erzählung)** ile "sahne anlatısı" **(die szeniche Erzählung)** arasındaki farkı belirlemişti. Birinci durumda, yazar ya da hayali anlatıcı dinleyicilere seslenir: anlatım, yapıtın biçimini belirleyen öğelerden biri, kimi zaman da, başlıca öğedir; ikinci durumda, kişilerin konuşması ön plana geçer, anlatım bölümü de konuşmayı kapsayan ve açıklayan bir yoruma indirgenir, yani, sahne hareketlerini belirtmekle yetinir. Bu tür anlatı yalnız konuşmayı vurgulamasıyla değil, olayları anlatmak yerine göstermeye önem vermesiyle de tiyatro biçimini anımsatır: eylemleri anlatılıyormuş gibi, örneğin bir destandaki gibi algılamayız, sanki sahnede geçen birtakım olayları seyrediyormuşuz gibi gelir bize.

Düzyazı kuramı, yapıtın kurgusu sorunuyla sınırlandığı sürece bu fark pek önemli sayılamaz. Fakat, yazınsal düzyazı kuramına doğal olarak bağlı bulunan bazı temel sorunlar söz konusu olunca, büyük bir önem kazanır. Bir anlatının biçimini belirleyen öğeler henüz incelenmediğinden, bu kuram şimdilik çekirdek halindedir. Ritim üstüne kurulan şiir kuramı birtakım sağlam ilkelere bağlanabilmiştir ama, düzyazı kuramı için aynı şeyi söyleyemeyiz. Düzenli bir anlatının, her tür yazınsal düzyazının çözümlenmesine yol açabilmesi için, bu anlatının sözcüğe yeterince bağlı olması gerekirdi. Oysa, öyle bir durum yok. Tek çıkar yol, bence, anlatının biçimi sorununu ele almak.

Yazınsal anlatım ile sözlü anlatım arasındaki ilişki bu durumda büyük bir önem kazanır. Yazılı geleneğin olanaklarını oldum olası geniş çapta kullanan ve bu gelenek çerçevesi dışında düşünülemeyecek birtakım biçimleri yaratan, yazınsal düzyazıdır. Şiir, üç aşağı beş yukarı her zaman söylenmek içindir; bu bakımdan, elyazmasının, kitabın dışında yaşar; oysa, düzyazı tür ve biçimlerinin çoğu sözden tümüyle sıyrılmış ve yazılı dile özgü bir üslûba girmiştir. Yazarın anlatısı ya mektuplaşma biçimine, ya anılara, notlara, ya betimleyici incelemelere, tefrikalara, vb. yöneliktir. Bütün bu anlatım biçimleri yazılı dile çok yakından bağlıdır, dinleyene değil okuyana seslenirler, yapıları sese değil, yazılı işaretlere dayanır. Öte yandan, konuşmalar, sözlü iletişim ilkelerine göre kurulur ve bu ilkelere uygun bir sözcük ve sözdizimine bağlanırlarsa, düzyazıya konuşma ve sözlü anlatı öğeleri de katılmış olur: anlatıcı, genellikle bir anlatıyla sınırlamaz kendini, bir takım sözleri de aktarır bize (1).

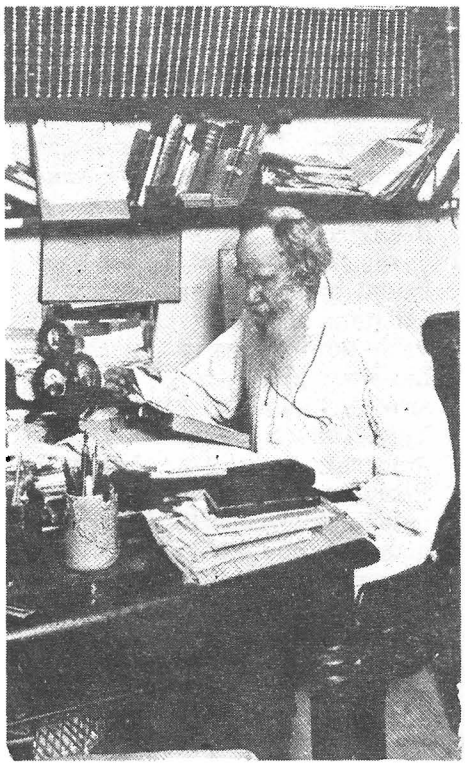
Böyle bir konuşmada, konuşanlardan birine çok büyük bir yer ayrılırsa, sözlü anlatıya daha da yaklaşılmış olur. Kimi zaman, öykü sözden pek ayırt edilemez, dolayısıyla da anlatı-

(1) Eski eleştiri, roman kavramını yeni bir karma biçim olarak ele alırdı. Buna örnek olarak Şevirev'in şu sözlerini gösterebilirim: "Bizce,roman bütün şiir biçimlerinin yeni ve çağdaş bir karışımıdır. Destan, dram ve şiir öğelerini kapsamına alır. Bunlardan hangisi ağır basarsa, roman da o ağır basan öğenin özelliğini taşır. Nitekim Goethe'nin **Wilhelm Meister**'i veya Cervantes'in **Don Kişot**'u gibi destancı romanların yanı sıra Goethe'nin **Werther**'i gibi şiirsi romanlar ve öteki öğelerinin yanı sıra drama ağırlık verdiği için dramatik diye adlandırabileceğimiz Walter Scott' un romanlarından söz edebiliriz." (Moskvitianin, 1843- cilt 1 s. 574).

ya, gerekçesi yazar tarafından verilen ya da öyküye nasıl girdiği açıklanmayan bir anlatıcıyı katmak zorunluğu doğar.

Böylece, düzyazı biçimlerinin çeşitliliği üstüne toplu bir görüşümüz oluyor. XIII. ve XIV. yy. italyan öyküsü, masal ve fıkradan doğrudan doğruya kaynaklanarak gelişmiş ve bu ilkel anlatım biçimleriyle bağlarını hiçbir zaman koparmamıştı. Gerçi sözlü anlatıya bile bile özenmemişti ama, bir öyküyü bize basit sözcüklerle aktarmak isteyen iddiasız bir anlatıcının konuşma biçimini benimsemekten de geri kalmamıştı. Bu öykülerde ne başlı başına bir doğa betimlemesi, ne kişilerin ayrıntılı özellikleri, ne de şiirli ya da filozofça bölümler vardır; ayrıca, hiç değilse çağdaş roman ve öykülerde alıştığımız biçimiyle bir konuşmaya da rastlayamayız. Eski serüven romanlarında çeşitli olaylar her bölümde hazır bulunan kahramanın aracılığıyla birbirine bağlanırdı. Bu tür romanların kaynağı, anlatının çevresine ve gerekçeleme yöntemlerine ağırlık verilen **Decameron** gibi öykü derlemeleridir. Burada sözlü anlatım ilkesi henüz ortadan kalkmamış, masal ve fıkrayla bağlantı henüz kesinlikle kopmamıştır.

XVIII. yy'ın ikinci yarısında, özellikle de XIX. yy'da roman başka bir yola saptı. Kitapların çoğalmasıyla artan ve yaygınlaşan kültür birikimi, inceleme, makale, gezi ya da anı anlatıları gibi edebiyat biçimlerinin gelişmesine yol açtı. Mektup biçiminde yazılmış romanlar, düşünce ve duyguların, manzara gözlemlerinin, kişilerin, ayrıntılı betimlemesine (örneğin Richardson'da) olanak sağlıyordu. Notlar ve anılar biçimindeki anlatılarla da, törelerin, doğanın, alışkanlıkların vb. ayrıntılarına daha kolay girilebiliyordu. XIX. yy'ın başlarında töre incelemeleri ve tefrikalar geniş bir yaygınlık kazandı ve daha sonraları, "fizyolojik" dediğimiz incelemelere dönüştü;



Tolstoy

bu fizyolojik incelemelerde anlatının merkezi, çeşitli sınıfları, toplulukları, değişik ağız alışkanlıklarıyla kent yaşamının betimlemesiydi; ayrıca, herhangi bir ahlakçılık kaygısı da yoktu. Dickens, Balzac, Tolstoy ve Dostoyevskiy ile gelişen XIX. yy. romanı, bu betimleyici ve psikolojik incelemelerden türer. **Life in London** (P. Egan) türündeki ingiliz incelemeleri, Fransızların Paris betimlemeleri (**Le diable à Paris**/Şeytan Paris'te, **Les français peints par eux-mêmes**/ Kendi Ağızlarından Fransızlar, vb.), Rusların "fizyolojik incelemeler"i: işte bu romanın kaynakları. Bununla birlikte, eski serüven romanından gelen başka bir roman türü de vardır: bu roman ya tarihsel bir biçim alır (W. Scott), ya bir söylevi andırır, ya da lirik veya şiirsel bir anlatı (V. Hugo) biçiminde çıkar ortaya. Burada da roman sözle bağlantısını korur ama, söz artık anlatıya dönük değildir, tumturaklı bir konuşmaya dönüşmüştür; psikolojik ve betimleyici türden, yalnızca "kitabî" özellikler taşıyan romanlar ise bu gevşek bağı bile koparmışlardır.

XIX. yy. romanının özelliği betimlemelere, psikolojik portrelere ve konuşmalara çok geniş bir yer vermesidir. Kimi yerde bu konuşmalar basit bir biçimdedir ve konuşanların ne tür insanlar oldukları birbirlerine söylediklerinden ortaya çıkar (Tolstoy); kimi yerde de, konuşma, anlatıyı gizlemeye yarayan bir biçimdir; dolayısıyla da, herhangi bir "sahneleme" özelliği yoktur. Ama, kimi yerde konuşma tam bir dram biçimini alır ve işlevi, konuşanın kişiliğini ortaya koymaktan çok, eylemin ilerlemesini sağlamaktır. Dolayısıyla bu konuşmaları, roman kurgusunun temel öğesi sayabiliriz. Böylece roman, anlatım biçiminden kopar ve çevreyi, davranışları, konuşmalardaki tonlamaları, vb. yorumlayan bir ayrıntılı belirtmeler ve sahnesel konuşmalar karmasına dönüşür. Konuşmalar, sayfalar, bölümler boyunca sürüp gider; anlatıcıya düşen sadece "dedi", "diye yanıtladı" gibisinden birtakım açıklamalarda bulunmaktır. Hepimizin de bildiği gibi, bu tür romanlarda okuyucunun aradığı, sahnede geçen bir olaya tanık olmaktır; nitekim hemen hemen her okuyucu, çoğu zaman bütün betimlemeleri atlayarak ya da bunları birtakım teknik belirtmeler diye ele alarak yalnızca konuşmaları okumakla yetinir. Bu durumun bilincine varan kimi yazarlar, betimlemelerin yerine konuşmalar koymaya özen gösterirler. Sagoskin şöyle diyor: "Konuşmaya herkes katılınca, artık anlatının gereği yoktur. Biri şöyle dedi, biri öbürünün sözünü kesti, filanca karşı çıktı, falanca sözünü tamamladı gibi açıklayıcı sözlerin, şaşırtmak ve akıl karıştırmaktan başka bir yararı olmaz okuyucuya; onun için, izninizle, bildiğimiz dramatik biçime baş vura-

cağım. Bu daha açık ve çok daha sadedir" (**Moskova ve Moskovalılar**). Aynı yazar, başka bir yerde de şöyle diyor: "Özel bir konuşmayı aktarırken, hele bu konuşmaya bir toplantıda bulunanların hepsi katılıyorsa, kendimize rağmen sık sık konuşanların adlarını söylemek ve 'falanca şöyle dedi, filanca şöyle cevap verdi' diye tekrarlamak zorunda kalırız; bu gereksiz tekrarlardan kaçınmanın tek yolu, bazı anlatılar hariç, dramatik biçimi kullanmaktır."

Yukarıda söylediklerimizden de anlaşılacağı gibi, XIX. yy. Avrupa romanı, içinde ancak birkaç anlatım öğesi bulunan, kimi zaman da anlatımdan büsbütün ayrılan karma bir biçimdir (2).

Bu romanın gelişmesi, XIX. yy 'ın 70'li yıllarında doruğuna ulaşmıştı; o gün bugündür, artık değişmeyecek bir sonuca vardığımız izleniminden kurtulamamış, edebiyat alanında yeni bir tür veya biçim olamayacağına inanmışızdır. Oysa, bu roman türünün gözlerimizin önünde çözündüğünü ve ayrımlaştığını görüyoruz. Kimileri sade bir anlatıma yakın küçük biçimleri işliyorlar, kimileri de anılar, gezi anlatıları, töre incelemeleri yazıyorlar; bunun yanı sıra, roman konusu diye bildiğimiz olaydizileri, sayıları gittikçe artarak sinema senaryolarına geçiyor: bu olgu çokanlamlıdır, çünkü söze dayanan bir yapıtın "dilsiz" bir dile çevrilebileceğini gösteriyor. İlgimizi çeken başka bir nokta da, Tolstoy'un **Anna Karenina**'dan sonra, tiyatro oyunları ve "halk hikâyeleri" yazmasıdır.XIX. yy. rus düzyazısında, bundan daha anlamlı ve çok daha önemli başka bir olguya da tanık oluyoruz: Dal, Gogol, Les-Kov gibi yazarların yanı sıra, A. Melnikov - Peçerskiy, P. Yakuşkin, S. Maksimov gibi etnograf yazarların görülmesi. Romanın gelişmesi ve neden olduğu hareketsizlik yüzünden gizli kalan bu olgular şimdi yeni bir gelenek olarak tekrar ortaya çıkıyor: çağdaş düzyazı biçim sorununa,dolayısıyla da anlatım sorununa tekrar güncellik kazandırmıştır.

(2) Bkz. K. Hirzel'in yapıtında (**Der Dialog, Ein literarhistorischen Versuch**, 1895) düzyazı türü olarak konuşmanın önemi üstüne söylenenler: konuşma dili edebiyat dilinin kalıplaşmış biçimlerini bozar ve günlük konuşma dilinin öğelerini edebiyata mal eder. Yazar örnek olarak Machiavelli'nin söyleşilerini, o dönemde italyan edebiyatında ağır basan Toscana lehçesine karşı çıkan Castiglione'nin söyleşisini, latinceye karşı yöneltilen söyleşileri,vb. (cilt I. s. 87 vb.) gösterir.

II

Roman ve öykü tek türden değil, tersine, birbirine temelde yabancı kalan biçimlerdir. Bunun içindir ki, aynı edebiyatta aynı yoğunlukla ve aynı zamanda gelişmezler. Roman karma bir biçimdir (doğrudan doğruya öykü derlemesinden kaynaklanmış olması, ya da töre betimlemelerini kapsamına alarak karmaşıklaşmış olması önemli değildir); öykü,temel bir biçimdir, ilk biçimdir (ama ilkel değildir). Roman tarihten,gezi anlatılarından gelir. Öykü masaldan, fıkradan. Gerçekte yapıtın uzunluğuyla belirlenen bir ilke farkıdır aralarındaki ayırım. Çeşitli yazarlar ve değişik edebiyatlar ya romanı, ya da öyküyü işler.

Bir çelişki, bir uyum eksikliği, bir yanlış, bir karşıtlık, vb. üstüne kurulur öykü. Ama yetmez bu. Öyküde olsun, fıkrada olsun, herşey sonuca yöneliktir. Uçaktan fırlatılan bir mermi gibidir öykü. Büyük bir hızla yol almalı, burnuyla ve bütün gücüyle nişanlanan hedefe çarpmalıdır. Tabiî, benim burada sözünü ettiğim,entrikaya dayanan öyküdür; rus edebiyatını ve "dolaysız anlatım"ı belirleyen betimleme-öykü'yü hesaba katmıyorum. İngilizlerin **short story** dedikleri tür, her zaman bir öyküye dayanır ve şu iki koşula uyar: boyutların dar tutulması ve sonucun vurgulanması. Bu iki koşul, amaçları ve yöntemleri bakımından tümüyle zamandan ayrılan bir biçim doğurur.

Romanda temel ağırlık büsbütün başka etkenlerdedir: eylemi yavaşlatma, birbirinden ayrı öğeleri karma ve kaynaştırma tekniği, olay bölümlerini geliştirme ve birbirine bağlamakta, değişik ilgi merkezleri yaratmakta, birçok olayörgüsünü koşut olarak yürütmekte gösterilen ustalık. Bu kurgu biçimi,roman sonunun bir güçlenme değil de bir zayıflama anı olmasını gerektirir; ana olayın doruk noktası romanın bitiminden önce gelir. Romanın özelliği, bir sonsözle bitmesidir: gerçek bir çözüm değildir bu, ya yeni bir gelişmeye yol açabilecek ya da okuyucuya başlıca kişilerin **Nachgeschichte**'sini anlatan (bk. Turgenyev'in **Rudin**'i, **Savaş ve Barış**) bir bilançodur. Dolayısıyla romanda beklenmedik bir sonuca pek rastlanmaması doğaldır (eğer rastlanıyorsa, bunu öykünün etkisine yormalıyız); boyutlarının büyüklüğü ve olunların bolluğu romanda böyle bir kurguyu engeller; öyküde ise, bütün olayların kümelendiği sonuç okuyucu şaşırtacak niteliktedir. Doruk noktasının hemen ardından bir iniş, bir düşüş başlar romanda; varılan doruk noktasında sözü bitirmek ise öyküye daha uygun düşer. Bir benzetme yaparsak, değişik çevrelerde, çeşitli semtlerde uzun bir gezintidir roman; böyle bir gezintiden sonra, eve biraz yorgun argın dönülmesi doğaldır; öykü ise, ötesindeki manzarayı görebilmek için yüksek bir tepeye tırmanmaya benzer.

Tolstoy, **Anna Karenina**'yı, Anna'nın ölümüyle bitiremeyeceğini anlamıştı; roman Anna'

nın yazgısı üstüne kurulduğu için ek bir bölüm yazmak çok zordu, ama gene de,roman biçiminin mantığı böyle bir uzatmayı gerekli kılıyordu; yoksa içine ilgisiz birtakım olayların ve kişilerin katıldığı sulandırılmış bir öyküye benzeyebilirdi yapıt. Böyle bir kurgunun, yani ikinci derecedeki kişilerin kaderi henüz belirlenmeden başkişinin öldürülmesine dayanan bir kurgunun altından kalkabilmek bü-

Edgar Poe'nun kendi yaptığı portresi

yük bir ustalık ister. Arkadaşları yol boyunca sapır sapır dökülürken, kahramanların her defasında ölümden kıl payı kurtularak romanın sonuna kadar dayanmaları boşuna değildir.Tolstoy'un işini bir dereceye kadar kolaylaştıran romanın kurgusundaki koşutluk oldu: daha baştan beri, ön sıra, Anna ile Levin arasında paylaşılamıyordu. Öte yandan, **Biyelkin Öyküleri'nde** Puşkin, beklenmedik bir çözüm etkisi elde etmek için, olayörgüsünün doruk noktası ile öykünün sonunu denk düşürmeye çalışır.

Öykü,tek bilinmezli bir denkleme benzer; roman ise, birkaç bilinmezli denklemlerden oluşan bir sistemin yardımıyla çözülen ve ara işlemleri son yanıttan daha önemli olan değişik kurallı bir problemi andırır. Öykü bir gizemse, roman bir bilmecedir.

Kısa öykünün **(short story)** en gözde olduğu ülke Amerika'dır. XIX. yy'ın yarısına kadar, yazarların ve okuyucuların gözünde amerikan edebiyatı, ingiliz edebiyatından ayırt edilemez, bir taşra edebiyatı sayıldığı için de ingiliz edebiyatının bir parçası gibi görülürdü. İngiliz yaşamını konu alan yapıtlarının önsözünde Washington Irving, bu durumdan yakınarak şöyle anlatıyor: "Amerikan çöllerinden kopup gelen bir adamın yadırganmayacak bir ingilizceyle düşündüklerini dile getirmesi herkesi şaşırttı. Edebiyat dünyası garip bir yaratık gibi gördü beni: kafasına takacağı tüyü elinde tutan bu yarı vahşinin uygar toplum üstüne neler söyleyebileceğini merak ediyorlardı." (3)

Bununla birlikte, kendisi de ingiliz edebiyatı ve kültürüyle yetiştiğini açıkça söylemekten kaçınmıyordu: "Gerçi yeni bir ülkede doğmuştum ama, çocukluğumdan beri eski bir memleketin edebiyatıyla yoğrulduğum için, genç yaşımda kafam Avrupa geleneklerine, göreneklerine ve görünümlerine bağlı tarihsel ve şiirsel düşüncelerle dolmuştu ve bunların memleketimle bağlantısı pek yoktu... Bir İngiliz için, İtalya nasıl klasik bir ülkeyse, bir Amerikalı için de İngiltere öyledir ve Londra'yı tıpkı antik Roma gibi, tarihsel düşüncelerin kaynağı olarak görür."

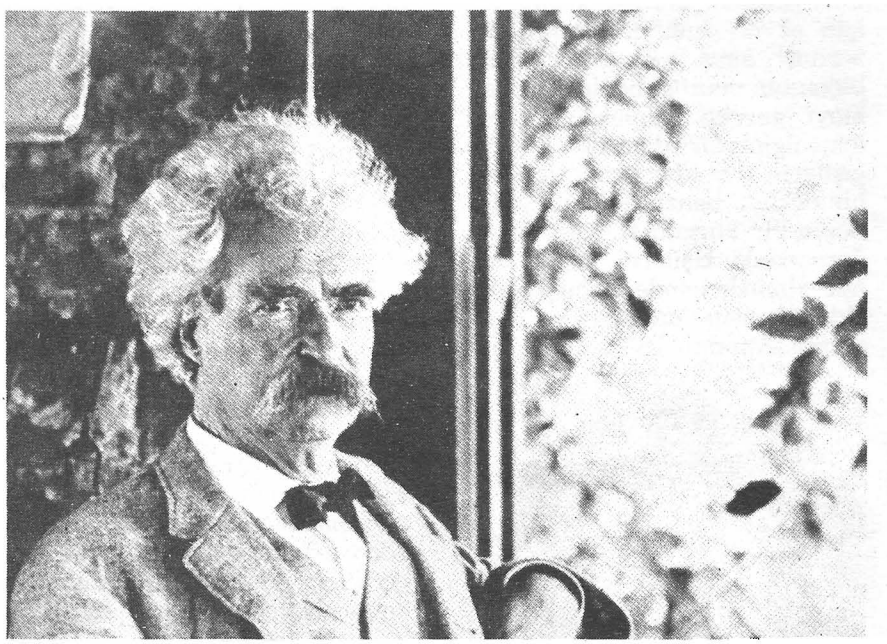
XIX. yy'ın otuzlu ve kırklı yıllarında ingiliz edebiyatı bütün ağırlığı romana verirken,amerikan yazarları **short story** (kısa öykü)'lere yönelmişlerdi. Dergiler (magazinler) giderek çoğalıyor, İngiltere ve Amerika'da önemli bir rol oynamaya başlıyorlardı ama, ingiliz dergilerinde Bulwer, Dickens, Thackeray' in büyük romanlarına ağırlık verilirken, amerikan dergilerinde en büyük yeri kısa öyküler tutuyordu.Bu da, Amerika'da öykünün gelişmesini gazetelerin yayılmasına bağlamanın ne kadar sakat bir görüş olduğunu göstermeye yeter sanırım: başka konularda olduğu gibi, bu konuda da basit bir nedensellik yoktur. Gazetelerin yayılması **short story** türünün yerleşmesine bağlıdır,ama bu türün üreticisi değildir.

Amerikan eleştirisinin,bu dönemde öyküye ayrı bir ilgi göstermesi doğaldı; ama bu ilgide, romana kötü bir gözle bakılmasının payı oldukça büyüktür. Kendi öyküleriyle de bu türün güçlenmesine katkıda bulunan Edgar Allan Poe'nun görüşleri çok ilgi çekici ve belirleyicidir. Nathaniel Hawthorne üstüne yazdığı makale, öykünün kurgusal özelliklerini ortaya koyan bir inceleme sayılabilir. "Edebiyat alanında",diyor Poe,"zararlı ve temelsiz bir ön yargı yüzünden, yıllar boyunca, bir yapıtın uzunluğu o yapıtın değerlendirilmesinde başlıca etkenlerden biri sayılmıştı. Bizim çağımıza düşen, bunun ne kadar yanlış olduğunu kanıtlamaktır. Ne denli yeteneksiz olursa olsun, hiçbir eleştirmen kalkıp da bir yapıtın yalnız uzunluğuyla ya da hacmiyle bizde hayranlık uyandırabileceğini söylemez sanırım. Evet, yalnız hacminin büyüklüğüyle ancak bir dağ bizde yücelik

(3) W.Irwing, **Bracebridge Şatosu**, 1822.

duygusunu uyandırabilir; ama iş **The Columbiad**'ı değerlendirmeye gelince durum bambaşkadır." Bunun ardından da Poe, estetik bakımdan bütün öbür türlerden üstün tuttuğu şiirle (söz konusu olan okunması bir saati aşmayan şiirdir."...etki ya da izlenim birliği önemli sorunların başında gelir". Onca uzun şiir bir çelişkidir) ilgili özgün kuramını ortaya koyar. "Destanlar olgunlaşmamış bir sanat beğenisinin meyveleriydi; böyle bir anlayış artık günümüzde geçerli değildir". Örnek tür dediğimiz şiire en çok yaklaşan öyküdür; şiir kendi alanında neyse, öykü de düzyazı alanında odur. En uzun öykü, yüksek sesle iki saat içinde okunabilmelidir Poe'ya göre; roman, uzunluğu dolayısıyla "akıl almaz" bir türdür: "Bir solukta okunamayacağı için, bütünlüğün sağladığı büyük güçten ister istemez, yoksun kalır."

İncelemesinin sonunda öykü türünü şöyle tanımlar Poe: "Öykü yazmak isteyen bir yazarı alalım ele. İşinin ustasıysa, düşüncelerini olaylara göre biçimlendirmez; uyandırmak istediği tek bir etkiyi titizlikle ve iyice düşünerek kafasında oluşturduktan sonra, bu etkiyi en etkili biçimde sağlayacak olayları saptar, birbirine karar. İlk tümcesinde istediği etkiyi uyandıramamışsa, daha baştan başarısızlığa uğramış demektir. Yapıtın tümünde, tasarladığı etkiye dolaysız ya da dolaylı bir biçimde yönelik olmayan bir tek sözcüğün bulunmaması gerekir. Bu yöntem, bu kaygı ve bu ustalık sayesinde ortaya çıkan tablo, onu aynı sanat duygusuyla seyreden kimseyi eksiksiz bir doyuma kavuşturur. Anlatının özü, araya karışan başka hiç bir şey olmadığı için, bütün saflığıyla ortaya çıkmıştır; roman işte bu hedefe ulaşamaz." Çinlilerin kitaplarını tersten yazdıkları gibi, Poe da öykülerine sondan başladığını söylerdi.



Mark Twain

Demek ki Poe, bütün ayrıntıların katkısıyla oluşan bir etkiye ve daha önceki bölümleri aydınlatacak olan son bölüme özel bir önem veriyor. Sondaki vurgunun başlı başına bir önem taşıdığını bütün amerikan öykücülüğünde görürüz; romanda ise (özellikle Dickens ve Thackeray türü romanlarda) son bölüm, çözümden çok bir sonsöz niteliğindedir. Stevenson, 1891 yılında bir arkadaşına öykülerinden söz ederken şöyle yazıyordu: "Nasıl yapmalı?... Yeni bir son mu bulmalı? Evet, ama, öyle yazmıyorum ki ben; bu son, örtülü bir biçimde bütün öykü boyunca var; yeni etkilere yol açmak için yararlanacağımı bildiğim bir etkiyi sırası gelmeden kesinlikle kullanmam. Öykünün **(story)** özü budur. Yeni bir son bulmak, başlangıcı değiştirmek anlamına gelir. Uzun bir öyküde çözüm hiç bir önem taşımaz; olsa olsa bir sondur **(coda)**, kendi ritminin dışında kalan bir öğe; ama kısa bir öykünün **(short story)** içeriği ve sonu, başlangıcının eti ve kanıdır."

Amerikan öyküsünün özellikleri genel olarak bu. Başta Edgar Poe'nunkiler olmak üzere bütün amerikan öyküleri aşağı yukarı bu ilkelere göre kurulmuştur. Bu da, uygulamada, sonun şaşırtıcı olmasına özen göstermek ve öyküyü, olayörgüsünün sonuna kadar sürekleyecek bir giz ya da yanlışlık üstüne kurmak demektir. Önceleri, bu öykü anlayışı şaşmaz bir kural gibiydi; kimi yazarlar ahlakçı ya da duygusal yaklaşımlarla şaşırtma etkisini yumuşatıyorlardı ama, yukarıda sözünü ettiğimiz kurgu ilkesinden hiç şaşmıyorlardı.

Örneğin Bret Harte'ta giz'in sunuluşu genellikle çözümünden daha ilginçtir. **Mirasçı Kadın** öyküsünü alalım ele. Bir, hattâ iki giz üstüne kurulmuş bir öykü bu: ihtiyar neden parasını bu çirkin ve budala kadına bırakıyor ve kadın neden parayı bu kadar cimrice harcıyor? İş çözüme gelince hayal kırıklığına uğruyoruz: birinci soru hiç çözümlenmiyor, ikinci çözüm ise yetersiz ve zayıf kalıyor (ihti-

yarın vasiyeti gereği kadın sevdiği kimselere para veremezmiş.) **Ahmak, Miggles, Ağır Bir Yük Taşıyan Adam** gibi öykülerin ahlakçı ve duygusal çözümlemeleri de aynı izlenimi bırakıyor. Sanki son bölümü yoğunlaştırırsa, "anlatıcı söyleyişi"ni belirleyen o duygulu saflığı yitirmekten korkarmış gibi davranıyor Bret Harte.

Her türün gelişmesinde öyle bir an gelir ki, o güne kadar ağırbaşlı ve "yüce" amaçlar için kullanılan türün soysuzlaştığı, güldürücü ya da öykünücü bir biçime dönüştüğü görülür. Destan, serüven romanı, özyaşam romanı, hepsinin başına aynı şey gelmiştir. Elbette yerel ya da tarihsel koşullara göre birtakım değişiklikler olmuştur ama, süreçin kendisinde bu değişiklik bir gelişim kuralı olarak her zaman vardır: titizlikle ve en küçük ayrıntılara kadar gerekçelere, nedenlere bağlanan bir olayörgüsünün ciddilikle yorumlanması yerini alaya, şakaya, pastişe bırakır; bir sahnenin varlığını gerekli kılmağa yarayan bağlar, basma kalıp olarak seçildikleri için daha bir gevşektir ve daha çok göze batarlar; yazarın kendisi de ön plana geçer ve olayın gerçekliğini, inandırıcılığını yok eder; olay dizisi bir bulmacaya ya da fıkraya dönüştüğünden konunun kurgusu da bir oyunu andırır. Ne var ki, bu soysuzlaşma, beraberinde birtakım yeni olanaklar ve biçimler de getirdiği için, aynı zamanda türün yeniden dirilmesine de yol açar.

Amerikan öyküsünü ilk aşamasına getirenler Irving, Edgar Poe, Hawthorne, Bret Harte, Henry James ve diğerleridir: öykü, yazılışı ve kurgusuyla değişmiş, fakat gene de eskisi gibi ağırbaşlı, "yüce" bir tür olarak kalmıştır. Bu bakımdan 1880 yıllarında Mark Twain'in eğlendirici öyküler yazmasını çok doğal ve yerinde bir olay saymalıyız; Mark Twain, öyküyü, fıkraya yaklaştıran ve mizahçı anlatıcının önemini vurgulayan yazardır. Kimi yerde, örneğin **About Magnanimous - Incident Literature**'de, Twain'in kendisi de öykünün fıkraya kaydığını belirtir: "Fıkra merakı çocukluğumda edindiğim bir alışkanlıktı, ömrüm boyunca da vazgeçemedim bundan... Bu sevimli fıkraların mutlu bir sonla bağlanıp kalmalarına gönlüm razı olmadı, çeşitli koruyucular ile korudukları kimselerin neşeli öykülerini daha da sürdürmelerini istedim. Bunun olabileceğine o kadar aklım yatmıştı ki, sonunda bu fıkraların devamını kendim yazmaya karar verdim." Gerçekten de, bu kararını uygulayan Twain, üç fıkrayı ele almış ve her birine bir devam **(sequel)** yazmıştır.

O dönemde roman ikinci plana düşmüştü ve özellikle polis romanı biçiminde sürdürüyordu varlığını. Böylece de pastiş modası çıktı ortaya. Bret Harte'ın, kendi başarısız romanlarının yanı sıra, başka yazarların romanlarına yazdığı pastişleri vardır; Cooper, Miss Braddon, Dumas, Brontë, Hugo, Bulwer, Dickens, vb.'nin yazış özelliklerini ortaya koyan özlü taslaklardır **(Condensed Novels)** bunlar. Poe'nun romana saldırması bir rastlantı değildir; dayandığı kurgu birliği ilkesi, birçok ilgi merkezinin, koşut çizgilerin, betimlemelerin vb. ister istemez yeraldığı büyük boyutlu biçimleri hoş görmesine engeldi. Dickens'ın romanı **Barnaby Rudge** üstüne yazdığı eleştiri bu bakımdan çok anlamlı. İncelemesinin bir yerinde, Dickens'ın "tefrikacılık gibi saçma bir alışkanlık yüzünden, romanı yayınlanmağa başladığı sırada planının bütün ayrıntılarını henüz saptayamamış olduğu" için birtakım teknik çelişkilere düştüğünü söylüyor.

Dickens anlayışındaki romanların yanı sıra bir de, hemen bütün özellikleriyle öyküye yönelik romanlar var: sınırlı sayıda kişiler, bir tek ilgi merkezi, vb. Amerikan edebiyatı tarihçilerinin başarılı bir kurguya örnek gösterdikleri Hawthorne'un **Scarlet letter**'ı bu türden bir yapıttır. Ancak son bölümde **(Revelation)** çözülecek bir sırla birbirine bağlı yalnız üç kişi var romanda; koşut olayörgülerine, sapmalara, yan gelişmelere rastlanmaz: tam bir süre, yer ve eylem birliği içindeyiz. Bu tür romanlar, öyküden değil de töre ya da fizyoloji incelemelerinden kaynaklanan Balzac veya Dickens romanlarından kesinlikle ayrılır. Yukarıda söylediklerimizi özetlersek, amerikan edebiyatının özelliği öykü türünün gelişmesindedir, diyebiliriz. Bu öykünün dayandığı ilkeler şunlar: kurgu birliği, anlatının ortalarına doğru tam bir gerilim ve güçlü bir vurguyla bitiriş. 1880 yılına kadar, bu öykünün kimi zaman röportaja yaklaşarak, kimi zaman da röportajdan uzaklaşarak değiştiğini görüyoruz. Ama her iki durumda da ağırbaşlılığını korur: ya ahlakçı ya da duygusal, ya ruhsal ya da felsefi bir incelemedir. Bu dönemden sonra (Mark Twain) amerikan öyküsü, ağırlığı, olayı anlatan şakacı kişiye vererek ya da pastiş veya mizah öğelerinden yararlanarak fıkracılığa yöneliyor. Sonraki şaşırtıcı vurgu bile olayörgüsüne ve okuyucunun beklentilerine göre ayarlanıyor. Kurgu yöntemleri isteyerek açıklanıyor ve yalnızca biçimsel bir anlam taşıyor: olayların gerekçelere bağlanması basitleştirilmiş, ruhsal inceleme bir kenara atılmıştır. Bu türün en başarılı örnekleri O.Henry'nin öyküleridir. ◇

1925

Çev. Ali YEDİDAĞ

satranç

Uluğ NUTKU

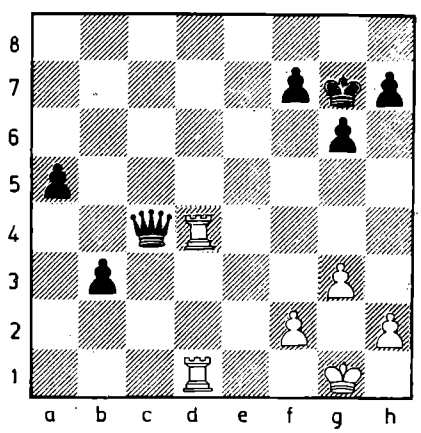
Elektronik makine insan beyninin yalnız eleme-seçme işlevini gördüğünden "beyin" adına layık değil, ama tek yanlılığına karşın işini öyle hızlı yapıyor ki, insan beyni onunla yarışamıyor. Dünya piyasasının en güçlü -ve doğallıkla en pahalı- bilgisayarı, "Cyber 176". Saniyede 40 milyon sayıya kadar toplama yapabiliyor. Hava tahminini 24 saat önceden söylemek için gereken 35 milyar buyruğu (işlemi) 30 dakikada yerine getiriyor. Aynı ödev için bir matematikçi her işlemde on saniye kullansa ve bütün yıl günde 8 saat çalışsa, bitirdiğinde 35 000 yaşında olacaktır. Bu bilgisayar türünün satrançta en güçlüsü de "Chess 4.8" adında. İki yıl önce Korçnoy'a karşı oynatıldı. Aşağıda izleyeceğiniz gibi kaybetti, ama yeteneğini gösteren bir oyun çıkardı. 14. hamleye kadar başabaş çarpışıyor, sonra bir yanlış yapıyor, gideremiyor ve 34. hamlede durumu ümitsizleşiyor. Oyun sırasında başka işler de yapmış. Bir yandan kendisinin ve rakibinin her hamle için düşündüğü zamanı ve toplam zamanları kaydederken, öte yandan her hamleden önce gözden geçirdiği durumların sayısını belirtmiş. En uzun 10. hamlesi için düşünmüş: 10 dakika; en kısa da 35. hamlesi için: 41 saniye. Hamlesine göre en az 145 295, en çok 1,8 milyon durumu incelemiş. Ayrıca rakibinin hangi hamlesini beklediğini de söylemiş. Korçnoy'un 39 hamlesinden 20'sini bilmiş. Üstelik her hamlede her iki tarafın kazanma şansının grafiğini çıkarmış. Bu karşılaşmanın en ilginç yanı makinenin hamlelerini Minnesota'dan Hamburg'a yollaması. Bu mesafe 7000 km ama uydular aracılığıyla oynandığı için her hamle sinyali 160 000 km dolaşıyor. Tek oyunluk bu maç uluslararası karşılaşmaların koşullarına uygun: 40 hamle için her oyuncuya - makineye de insana da- 2,5 saat.

◆ ◆ ◆

Beyaz: Bilgisayar "Chess 4.8" (Cyber 176)
Siyah: Viktor Korçnoy
Sicilya Savunması, Paulsen Varyantı

1. Ac3 (a)	c5	14. Fh5? (j)	g6	27. a5	Ve5 (p)
2. e4	e6	15. Fg4	Fg7	28. K8d2	Vxa5
3. Af3	a6	16. Fxe6	Axe5!(k)	29. Kd6	Fb5
4. d4	cxd4	17. Fh3	Ad3+ (1)	30. Fd7	Fxd7
5. Axd4	Vc7 (b)	18. cxd3	Vxf4	31. Kxd7	Va2'
6. Af3 (c)	b5 (d)	19. dxe4	Fxd4	32. Kc7	a5
7. a4	b4 (e)	20. 0-0	0-0	33. g3	Vxb2
8. Ae2	Fb7 (f)	21. Ac4 (m)	dxc4	34. Kxc4	Ve2
9. Ff4	d6	22. Vxd4	Vxe4 (n)	35. Kcd4	b3
10. e5 (g)	d5 (h)	23. Kfd1	Kad8	36. K4 d2	Vc4
11. AeJ4	Af6 (i)	24. Vxd8	Kxd8	37. Kd4	Vxd4 (r)
12. Fe2	Ae4	25. Kxd8+	Şg7 (o)	38. Kxd4	b2
13. Ad2	Ad7	26. Kad1	Fc6	39. Kd1	a4
				40. Şg2 ve Beyaz terkeder.	

Korçnoy



Chess 4.8

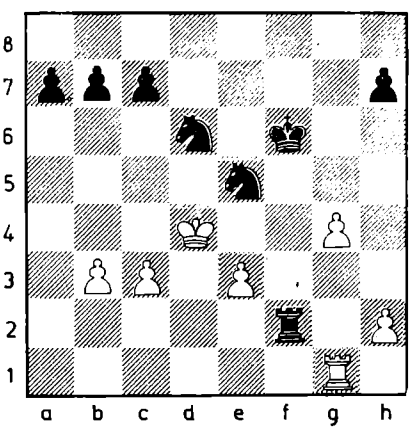
Bu durumda Siyah **37.**, **Vc4xd4** oynayarak bilgisayar satranççıyı ümitsizliğe düşürüyor.

(a) Usta turnuvalarında hemen hemen hiç oynanmayan bu ilk hamleyi bilgisayarın elinden (!) görmek ilginç. Siyah **1.**, **d5** yahut **1.**, **e5** ile beyazın ilk hamle avantajını en aza indiren açılışlara girebilirdi. Ama Korçnoy, Sicilya savunmasına geçen bir hamle seçiyor. Belki de haklı, çünkü rakibi diğer devam yollarında eksiksiz programlanmış olabilir.
(b) Geçen yüzyılın alman ustalarından L. Paulsen'in (1833-1891) adıyla bilinen varyant.
(c) Büyük usta Hübner'e göre saçma bir hamle. Merkezdeki bir atı geri çekeceğine şah filini oyuna sokmalıydı. Ama, elbette kaybettirici değil, sadece pasif.
(d) Hem filini **b7**'ye çıkmak, hem de **c3**'deki atı kovalamak amacıyla.
(e) Siyah hafif bir üstünlük kurdu.
(f) Hübner bu kez siyahı eleştiriyor. Onca daha iyisi **8.**, **Fc5** ile **f2**'ye baskı yapmaktı.
(g) Bu hamleyi yapmak için 557 saniye düşünüp 1,6 milyon durum hesaplamış. Bence en iyisi.
(h) Siyah merkezi ve **b7** filinin çaprazını açık tutmalıydı. Bu nedenle **10.**, **dxe5** daha iyiydi. O zaman **11.Axe5, Fd6 12.Axf7. Fxf4 13.Axh8, Fe5** ve siyah üstünlüğünü sürdürür.

(i) Taktik bir olanak **(12. exf6?, Vxf4** ve **S.** iyice üstün) ama daha çok stratejik anlamlı: merkezi işgal.
(j) Şimdiye dek beyazın kaybedeceği söylenemezdi, ama bilgisayar 900 000 durumu hesabettikten sonra kötü bir hamle seçiyor. Amacı **15. Axe6.** Siyah bunu kolayca ve zaman kazanarak önler. Makine önleneceğini de hesabediyor ve bir "feda" hazırlıyor. Planı yanlış, ama kendi içinde tutarlı. Usta düzeyinde bir insan-oyuncu burada rok yapardı.
(k) Makinenin beklentisi şöyleydi: **16.Fxe6, fxe6 17. Axe6, Vb6 18. Axg7+, Şf8 19. Axe4, dxe4 20.Fh6** ve kazanır. Fedanın kabul edilemeyeceği kanısıyla makine şansların eşit olduğunu gösteriyor, ama karşı saldırıyı ya hiç görmüyor ya da iyi değerlendiremiyor. Nitekim bundan sonra S.'ın üstünlüğünü her hamlesinde kabulleniyor, grafikte gösteriyor.
(l) Bu hamle üzerine bilgisayarın yorumu: "Ah, bu da varmış!" Çare bulmak için 1,8 milyon durum hesaplamış.
(m) Bu buluş durumu kurtarmasa bile "elektronik yetenek" olarak nitelenebilir.
(n) Vezirler başbaşa, ama kırışmak ikisinin de işine gelmez. Makinenin durumu zor: bir piyadesi eksik, Vezir kanadında piyade üstünlüğü siyahta (3-2) ve **h3** fili savunmaya mıhlanmış.
(o) Salt kuramsal açıdan iki kale vezirden üstündür, ama bu durumda vezirin etkisi yoğun; **b2** ve **a4** zayıflıkları kalelerin işbirliğini kısıtlıyor.
(p) Bu çifte saldırı **28. K8d4** ile karşılanamaz, çünkü **28., Fa4** hemen kazanır. Makinenin hiçbir şansı kalmadı.
(r) Son darbe. "Büyük hesapçı" sonraki hamlede yenilgi çizgisinden çıkamayacağını bildiriyor, ama mat oluncaya kadar oynamaya programlandığından oyunu "terketme" nezaketini gösteremiyor. Onun hamlelerini yapmakla yükümlü uzman ümitsiz durum üzerine 40. hamlenin cevabını beklemeden rakibin elini sıkıyor.

◆ ◆ ◆

Kuramsal bilgisi az olanlara karşı Chess 4.8 acımasız davranıyor. Alttaki durumda beyazla oynayan Hamburg Üniversitesi Rektörü Peter Fischer-Appelt onu şaşırtmaya çalışmış, ama sonunda yenik duruma düşmüş. Makine en kısa kazanç yolunu seçerek 4 hamlede problematik bir mat buluyor.



Siyahla oynayan Chess 4.8 mat ağını 4 hamlede örer.

Çözüm: **1.. Kd2+ 2.Şc5, Ad3+ 3. Şd4, Ab4+ 4. Şc5, A a6 mat.**

CAN SANAT YAYINLARI

Ankara Caddesi 40, Kat 2,
Cağaloğlu, İstanbul
Telefon : 28 61 13

ÇAĞDAŞ KLASİKLER DİZİSİ

AĞLA SEVGİLİ YURDUM/Alan Paton
ATLILAR/Joseph Kessel
ARTEMİO CRUZ'UN ÖLÜMÜ/Carlos Fuentes
LADY CHATTERLEY'İN SEVGİLİSİ/D.H.Lawrence
1902 DOĞUMLULAR/Ernest Glaeser
BULANTI/Jean-Paul Sartre
ONCA YOKSULLUK VARKEN/Emile Ajar
YABANCI/Albert Camus
DÜNYA NİMETLERİ/Andre Gide
ZORBA/Kazancakis
DENİZ FENERİ/Virginia Woolf
ŞAFAKTA VERİLMİŞ SÖZÜM VARDI/Romain Gary
İŞGAL ALTINDA/Siegfried Lenz
İHTİYAR ÇILGIN/Junichiro Tanizaki

KLASİKLER DİZİSİ

DOSTOYEVSKİ/Budala
DOSTOYEVSKİ/Karamazof Kardeşler 1.2.
DOSTOYEVSKİ/Karamazof Kardeşler 3:4.
LERMONTOV/Zamanımızın kahramanı

TÜRK YAZARLARI DİZİSİ

ORHAN VELİ/Bütün Şiirleri
ORHAN VELİ/Bütün Çeviri Şiirleri
KEMAL TAHİR/Esir Şehrin İnsanları
KEMAL TAHİR/Esir Şehrin Mahpusu
KEMAL TAHİR/Yol Ayrımı
NEZİHE MERİÇ/Bozbulanık
NEZİHE MERİÇ/Topal Koşma

HAVASS yayınları

Kant'ın Gökler Kuramı'nda sonraları güçlü gözlem teknikleri ve başta göreceli kozmoloji kuramı olmak üzere ileri matematiksel fizik kaynaklarının yardımı ile doğrulanacak olan çarpıcı varsayımlar bulunmaktadır.

Türkçesi: Seçkin Cılızoğlu

I. Hamur kâğıda 300.– TL.
III. Hamur kâğıda 200.– TL.

Türkiye'de kadının iktisadi - siyasal, tarihsel / toplumsal konumunu ayrıntılı biçimde irdeleyen, konusunda ilk kitap. Konunun güncellik kazandığı bu günlerde, araştırmacıların ve Türkiye aydınının el kitabı olma niteliğini korumaktadır.

I. Hamur kâğıda
3. baskısı tükenmek üzeredir.

300.– TL.

OSMANLI İMPARATORLUĞU TARİHİ
(Başlangıçtan 1566 ya kadar)
HAVASS

Osmanlı Devleti'nin tarihi üzerine araştırmalar yapan ülkemiz tarih ve toplum bilimcilerinin mutlaka dikkate alması gereken belgesel bir kitaptır.

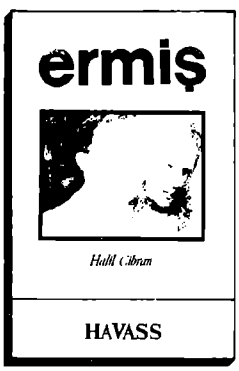
Türkçesi: Şiar Yalçın
90/100 gr. 1. Hamur kâğıda bez ciltli, kuşe kuverli ve büyük boy hazırlanmıştır.

1.000.– TL.

"Ben size diyorum ki, hayat, ancak hızlı gelişiminden yavaşlatılmaya kalkışıldığında kapkara olur,
Ve bu hızlı gelişim bilgiden yoksunsa kör olur,
Ve her bilgi, içinde eylem yoksa boşunadır,
Ve her eylem, içinde sevgi yoksa boştur" (s. 38)

Türkçesi: Aytunç Altındal
I. Hamur kâğıda
Tükeniyor.

150.– TL.



DAĞITIM
Hüsrev Gerede Cd. Işıl Apt. 35/2 Teşvikiye / İSTANBUL
Kısa Yazışma: P.K. 55 Teşvikiye / İSTANBUL
Tel: 46 13 19

HAVASS

cem yayınevi sunar

CENGİZ AYTMATOV'un yeni romanı

GÜN UZAR YÜZYIL OLUR

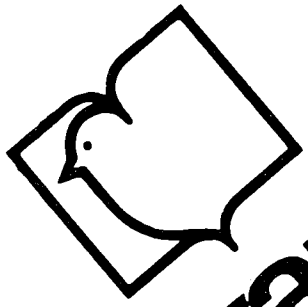
"Öyle inanıyorum ki, XX. yüzyıl sonunun en yürekler acısı çelişkisi, insan yeteneğinin sınırsızlığı ile bu yeteneğin özgürce kullanılmaması oranında yatmaktadır."

Türkçesi: Mehmet Özgül

AYTMATOV'un BÜTÜN ESERLERİ dizisinde çıkan diğer kitaplar:

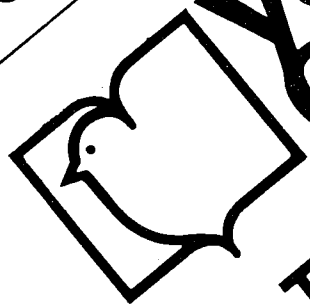
BEYAZ GEMİ—TOPRAK ANA

cem yayınevi avrupa kitap servisi (europa buchvertrieb)
ankara cad. 40 cağaloğlu istanbul-türkei



yazko edebiyat

en çok okunan edebiyat dergisi

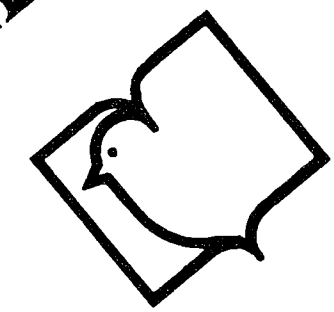


yazko çeviri

Türkiye'nin tek çeviri dergisi

düşünce yaşamında yeni boyutlar

felsefe yazıları



P.K. 442 SİRKECİ - İSTANBUL

OKUNACAK KİTAPLAR

KELEBEK YAYINLARI